

# De amor, crimen y cotidianidad

Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas del Instituto Ibero-Americano

Peter Altekruieger/Katja Carrillo Zeiter (eds.)



**De amor, crimen y cotidianidad**  
**Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas**  
**del Instituto Ibero-Americano**

Peter Altekrueger/Katja Carrillo Zeiter (eds.)

Una exposición del Instituto Ibero-Americano de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano (Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz).

Las ilustraciones en el catálogo provienen, salvo indicación contraria, de las siguientes colecciones del Instituto Ibero-Americano (IAI): Revistas teatrales y colecciones de novelas cortas, Fototeca, Legado Lehmann-Nitsche.

Derechos de autor de las imágenes, salvo indicación contraria: IAI.

Concepción y curaduría: Katja Carrillo Zeiter

Diseño de la exposición: Claudia Bachmann

Composición: Patricia Schulze

Traducción del alemán: Raquel García Borsani

Primera edición 2014

ISBN: 978-3-935656-54-8

© Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, 10785 Berlin

Con el patrocinio de la Delegada del Gobierno Federal para la Cultura y los Medios (BKM, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien).



Delegada del Gobierno Federal  
para la Cultura y los Medios



**Ibero-Amerikanisches  
Institut**  
Preußischer Kulturbesitz

# Índice

<b>Prólogo</b>	<b>5</b>
Peter Altekruenger/Katja Carrillo Zeiter	
<b>Toda colección tiene su comienzo, a veces también varios...</b>	<b>7</b>
Peter Altekruenger	
<b>Quiosco, tranvía y papel barato. El <i>boom</i> de las revistas teatrales y de las colecciones de novelas cortas en el contexto de la historia del mercado editorial</b>	<b>13</b>
Johanna Richter	
<b>El teatro de inmigrantes y las revistas teatrales en Argentina entre 1890 y 1920</b>	<b>27</b>
Thomas Bremer	
<b>Educación y entretenimiento: proyectos editoriales en el apogeo de la producción masiva de libros</b>	<b>41</b>
Katja Carrillo Zeiter	
<b>Las revistas teatrales y las colecciones de novelas cortas argentinas del Instituto Ibero-Americano</b>	<b>53</b>
<b>Autoras y autores</b>	<b>112</b>





# Prólogo

Peter Altekruieger/Katja Carrillo Zeiter

Cuando en Berlín uno toma, yendo por las mañanas al trabajo, el subte o el tren urbano, suele encontrarse a esos dichosos pasajeros que consiguieron asiento y rebuscan en sus bolsos o mochilas hasta extraer un libro (o, cada vez con mayor frecuencia, un lector de libros electrónicos) con el que se entretienen leyendo hasta llegar a destino. Una imagen no muy distinta habrán ofrecido los subtes y tranvías matutinos en el Buenos Aires de comienzos del siglo xx. Obreros y empleados provenientes de barrios como La Boca, Flores o Boedo, se apretujarían en los probablemente abarrotados vagones e intentarían leer el último número de su revista preferida. A menos que fuesen fieles seguidores de una revista determinada, les atormentaría la necesidad de elegir entre una vastísima cantidad de publicaciones: ¿Será mejor leer *El teatro nacional* o *El teatro criollo*, o quizá *La escena*? ¿Cuál de las revistas traerá impresa la obra de teatro vista hace unos días, o comentada por alguien en la oficina? ¿En cuál de las revistas vendrá un retrato del actor favorito? Los editores de revistas teatrales habían sido, poco antes, los primeros en responder a la nueva, gran demanda de lectura amena, y crearon, a partir de impresos en forma de cuadernillos, originalmente concebidos como programa de un espectáculo teatral determinado, estas publicaciones de aparición periódica. Para ganarse un sitio en ese mercado altamente reñido, algunas de las revistas recurrieron a modificar su aspecto y su contenido varias veces y ofrecían, además de la pieza teatral del caso, informaciones sobre actores y autores teatrales. O buscaron destacarse de entre el montón gracias al formato. Las revistas de formato grande tenían la ventaja adicional de ofrecer, en su mitad, una fotografía de buen tamaño de un actor o una actriz famosos. El fenómeno repercutió finalmente también entre los representantes de la llamada alta cultura, y dio paso a revistas dedicadas a la crítica teatral, en las que las opiniones vertidas se ilustraban con fragmentos de las piezas comentadas. El mercado teatral era tan grande que podía satisfacer todos los gustos, tanto sobre el escenario como sobre el papel.

Persiguiendo el mismo afán de brindar entretenimiento liviano, este tipo de publicación no tardó en ser utilizado para otro género: la narrativa. También en este caso debió el lector enfrentar la dificultad de tener que elegir entre una variedad aparentemente infinita de publicaciones: *La novela semanal*, *La novela de hoy*, *La novela del día*. Todas ofrecían, en pocas páginas, historias aparentemente sacadas de la vida real. Los lectores, mujeres y hombres, se dejaban seducir por tramas policiales, historias de amor o la cotidianidad de personajes enfrentados a problemas muy similares a los suyos. Al poco tiempo, también la literatura universal halló un lugar en los cuadernillos, y fue posible adquirir a cambio de poco dinero (cada cuadernillo costaba generalmente entre 10 y 20 centavos) un ejemplar propio de un texto salido de la pluma de los premios nobel Knut Hamsun o Rabindranath Tagore. Igualmente, el lector interesado podía seguir, a través de alguna de las ediciones de las obras de Máximo Gorki y otros autores ruso-soviéticos, las secuelas de la Revolución rusa y sus ulteriores convulsiones. Había, pues, una gran variedad de escritores y de temas para pasar el rato.

Algunos editores hábiles pronto descubrieron, además, la novedad de las piezas que se emitían por radio, y supieron sacar provecho de la venta de los

textos de los radioteatros. No olvidemos, tampoco, los cuadernillos con letras y partituras de tangos.

Todos estos géneros se hallan representados en la colección de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas argentinas reunida por el Instituto Ibero-Americano, la que actualmente abarca aproximadamente 210 títulos de revistas con un total de más de 6.500 cuadernillos. Esta colección, la más extensa de su tipo a nivel mundial, es una ventana abierta al mundo de la gente 'sencilla' en el Buenos Aires de la primera mitad del siglo xx. La colección es singular también porque a ninguna biblioteca se le ocurrió coleccionar estas revistas y colecciones en la época en que fueron publicadas: se trataba de literatura descartable, por más que algunos editores señalaran, para ganar lectores, las bondades de comprar regularmente los fascículos y así confeccionar una maravillosa colección. No muchos lectores tomaron en cuenta la indicación, y, dado que la calidad del papel era (y todavía es) muy mala, solo muy pocas revistas sobrevivieron a los estragos del tiempo.

Las revistas tuvieron una trayectoria bastante sombría también por otro motivo, relacionado con la distinción entre la 'buena' o 'alta' literatura, prestigiada, por un lado, y la literatura de masas, por el otro. Ello determinó que la investigación no les prestara atención. Por mucho tiempo los investigadores olvidaron que en esos cuadernillos fueron publicados también autores actualmente prestigiosos, como Héctor Blomberg u Horacio Quiroga. Incluso algunas de esas revistas fueron editadas por escritores considerados de la 'alta' literatura, como fue el caso de los primeros números de la colección de novelas cortas *El cuento ilustrado*, dirigidos por Quiroga. Por otro lado, hubo colecciones de novelas cortas con un decidido objetivo político, como algunas de las aparecidas en la editorial Claridad.

La exposición permite echar un primer vistazo a la colección, al tiempo que revela los desarrollos históricos que marcaron, sobre todo en la ciudad de Buenos Aires, el cambio de siglos. También muestra los distintos tipos de publicación surgidos desde los comienzos hasta el afianzamiento editorial del género. Las ilustraciones tomadas de la colección de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas argentinas, han sido complementadas con fotografías y otros materiales tomados de los legados y colecciones especiales del Instituto Ibero-Americano (IAI).

Los textos reunidos en este catálogo son una introducción a la colección del IAI, así como a la historia de este tipo de publicaciones. Han sido concebidos como informaciones adicionales a la colección y la exposición.

Por último deseamos agradecer a todo el personal del IAI. Las colaboradoras y los colaboradores del instituto nos brindaron su asesoramiento y asistencia, y fueron un apoyo decisivo al proyecto.

# Toda colección tiene su comienzo, a veces también varios...

Peter Altekruieger

Los viajes de adquisiciones a América Latina cuentan con una larga tradición en la biblioteca del Instituto Ibero-Americano (IAI). Casi todos los directores del instituto y de la biblioteca han contribuido así, a lo largo de los más de 80 años de existencia de la institución, a ampliar las colecciones de la mayor biblioteca europea especializada en Iberoamérica, y han velado por la conservación y disponibilidad de esos fondos únicos.

También la colección de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas argentinas comenzó así. Era 2001 cuando ocurrió: yo estaba de viaje, en circunstancias en que no podía disponer, para investigar en el momento, de una copia del catálogo de la biblioteca del IAI en mi *notebook* y el personal de biblioteca debió pasarse semanas revisando bibliografías y resumiendo y anotando en cientos de páginas los títulos faltantes. En la librería Rigoletto Curioso di con una pila de papeles, de unos 30 centímetros de alto, formada por folletos y cuadernillos, la cual dormía, cubierta de polvo, en el último rincón del establecimiento. Tras largas negociaciones con la vendedora y una llamada telefónica a la dueña de la librería, adquirí el lote completo en US\$ 30. Las tapas amarillentas y algo rotas se veían atractivamente abigarradas y muy viejas, evocaban de algún modo la Biblioteca Criolla de Robert Lehmann-Nitsche (sobre esto vuelvo más adelante), y, además, habían sido objeto de una indiferencia tan completa en esa librería de viejo, que no pudieron más que interesarme. En el hotel advertí que, bueno, se trataba fundamentalmente de revistas y además de varias docenas de títulos de revistas diferentes, ante lo cual las listas de búsqueda de la biblioteca del IAI no servían para nada. Había pues que esperar a regresar a Berlín para poder investigar. Ese fue el plan. Sin embargo, el diario quehacer bibliotecario suele distar bastante de lo planeado, y los más de 2.000 libros argentinos de producción reciente entonces adquiridos, tenían prioridad absoluta para ser catalogados e ingresados a los fondos. Por lo cual el montón de cuadernillos terminó en un estante con este letrero: "Para clasificar y catalogar oportunamente". Pero la oportunidad no llegaba. Varios años tuvieron que pasar hasta que mi mirada casualmente volvió a caer sobre el montón de revistas, y un proyecto echó a andar. Fue ese un comienzo de la colección, aunque no el comienzo, como habrá de verse.

Los cuadernillos fueron entonces llevados, tras nuevos años de olvido, a mi oficina, donde recibieron un poco más de atención. Eran números de las revistas *Bambalinas*, *La escena*, *Teatro popular*, *La novela semanal*, *Argentores*, *La novela de hoy*, *Teatro argentino*, *Teatro del pueblo*, *La novela universitaria*, etc., pero también había numerosos títulos individuales de novelas y piezas teatrales. Estos últimos pasaron inmediatamente a ser catalogados e ingresados a los fondos de la biblioteca. Pero las revistas... Un examen del catálogo de nuestra biblioteca arrojó como resultado que no teníamos casi ninguno de esos títulos de revistas, hecho llamativo porque los fondos sobre Argentina de la biblioteca del IAI están entre los mejores del mundo. Tampoco arrojó resultados positivos examinar la Base de datos de revistas (ZDB), que reúne las bases de datos correspondientes de todas las bibliotecas alemanas. El examen de los catálogos



Librería Pampeana  
(© Peter Altekruieger)



Depósito de revistas de la Librería  
García Cambeiro  
(© Christina Billand)

de otras grandes colecciones dedicadas a América Latina, como la de la Library of Congress, la Benson Collection de la University of Texas at Austin, la de las bibliotecas universitarias de Harvard, Pittsburgh, Tulane, Berkeley o la de la New York Public Library arrojó, cuanto mucho, una revista suelta, pero en ningún caso colecciones completas. ¡La cosa se ponía interesante! Fue casi imposible encontrar bibliografía sobre el tema. Los autores de los escasos artículos existentes, describían algunas de estas publicaciones y señalaban que, si bien habían podido tener a la vista unos pocos números de la revista en cuestión, no estaban en condiciones de dar mayores datos sobre la historia del título. Ello era bastante extraño, dado que, en lo referente a revistas, normalmente está bien documentado cuándo salió el primer número y cuándo el último. Incluso *La prensa literaria argentina* (1993-2008), de Washington Luis Pereyra, pudo orientarnos solo en forma bastante limitada. Si bien muchas de las revistas están allí consignadas bibliográficamente, muchas veces los datos sobre la trayectoria de las mismas son incorrectos. El IAI cuenta a esta altura, en muchos casos, con más números que los allí documentados. Pese a ello, esta bibliografía es el mejor instrumento disponible de documentación de revistas literarias de Argentina. Las informaciones allí faltantes o parcialmente inexactas revelaron inmedia-

tamente que había algo muy especial en estos cuadernillos de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas. Aparentemente ninguna biblioteca las había coleccionado realmente. Salvo una cierta, pequeña excepción... La biblioteca del IAI tenía algunos pocos títulos, como *Biblioteca dramática argentina*, *Biblioteca teatro uruguayo*, *Mundial teatro*, *La novela cómica porteña*, *La novela teatral*, *Nuestra novela*, *Nuestro teatro*, *El teatro nacional*, *El teatro popular*. Un examen de estos cuadernillos reveló que todos ellos pertenecían a la llamada Biblioteca Criolla de Robert Lehmann-Nitsche. Este folclorista y antropólogo alemán había coleccionado meticulosamente todo lo relacionado con la cultura popular de Argentina, particularmente la cultura popular urbana de fines del siglo XIX y comienzos del XX. La biblioteca del IAI había adquirido de su viuda estas secciones de su biblioteca privada a fines de la década de 1930 y a comienzos de la década de 1950. La singular colección, con su variedad tan extensa de publicaciones, permite investigar aspectos inéditos de la cultura popular temprana de Argentina, incentivo para una docena de investigadores que cada año llegan de todas partes al IAI. Desde el punto de vista de su contenido, la colección de Lehmann-Nitsche es una de las más valiosas de la biblioteca del IAI.<sup>1</sup> Indiscutiblemente fue ese el comienzo de la colección de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas argentinas del IAI, pero ya era hora de un nuevo comienzo.

Se había despertado el interés del IAI. Los responsables de las colecciones de material por país de la biblioteca intercambiaban opiniones sobre cómo seguir, consultaban con investigadores y elaboraron un plan para ampliar la colección de manera sistemática. El director de la biblioteca, simultáneamente responsable de la colección de material argentino, desarrolló a partir de entonces un nuevo hobby: había que ampliar nuestra colección de cultura popular de Argentina. Esto atañía particularmente a la colección de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas argentinas, pero también a obras monográficas de la cultura popular que complementarían los más de 2.000 cuadernillos ya disponibles de la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche, así como la literatura gauchesca en general.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Por más detalles sobre Lehmann-Nitsche, véase la contribución de Thomas Bremer en este catálogo.

<sup>2</sup> La biblioteca del IAI, sin embargo, colecciona no solamente materiales sobre cultura popular de Argentina. Posee también casi 8.000 cuadernillos de literatura de cordel brasileña, una de las mayores colecciones de estas publicaciones a nivel mundial. Otro ejemplo de estas colecciones son las obras y estampas del artista grabador y caricaturista mexicano José Guadalupe Posada.



Al principio partimos de unos 80 títulos de publicaciones correspondientes al tipo de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas, esto es: revistas aparecidas en la primera mitad del siglo xx y que en cada número traían por lo menos una pieza teatral o un breve texto narrativo. Desde el año 2005 el IAI realiza regularmente viajes de adquisiciones a Argentina, generalmente en el contexto de la Feria del Libro de Buenos Aires, dado que el objetivo principal permanente es completar los fondos de la producción editorial argentina actual. Pero desde 2006 hay otro objetivo principal, a saber: las adquisiciones para el proyecto de revistas teatrales y colecciones de novelas cortas. Como habrá de verse, ampliar la colección resultó notoriamente más difícil de lo esperado. Y, además, una carrera contra el tiempo. El carácter frágil de los cuadernillos, la mala calidad del papel y la presunta naturaleza trivial de los materiales, así como la ausencia de demanda, habían determinado que en las librerías de viejo hubiese cada vez menos de estos cuadernillos. Pese a lo cual el valor o el precio de venta de los materiales no cesa de aumentar desde que ‘los alemanes’ reaparecen cada año a la busca de sus ‘folletos’ por las librerías de viejo más promisorias. Pero vayamos por partes.

El nuevo comienzo de la colección lo iniciamos preguntando sistemáticamente por los materiales a nuestros libreros argentinos de siempre, Nicolás Rossi de Rincón del Anticuario y los libreros exportadores de la Librería García Cambeiro, pero también a algunos otros comerciantes. Habíamos calculado un total de aproximadamente 4.000 cuadernillos, pero cada año debimos corregir ese tope hacia arriba, porque aparecían nuevos títulos de revistas, o nuevos números, hasta el momento insospechados, de las revistas ya conocidas. En este momento calculamos que aproximadamente unos 7.000 cuadernillos caben dentro de los criterios de la colección.

Los viajes de adquisiciones pasaron a ser preparados minuciosamente: se confeccionaron listas de las librerías de viejo a ser visitadas, mapas con las rutas más rápidas para hacerlo, y por supuesto las listas de los materiales a buscar, que eran continuamente actualizadas. Desde 2009 existe la muy útil guía de Guido Julián Indij *El libro de los libros: guía de las librerías de la ciudad de Buenos Aires* (2009). Sin embargo, el mercado de libros antiguos y raros está sujeto a transformaciones constantes. Algunas librerías desaparecen aunque, felizmente, en Buenos Aires, la ciudad latinoamericana con la mayor densidad de librerías, todo el tiempo aparecen librerías nuevas, con celebrables sorpresas y ofertas.

En los primeros años de nuestra búsqueda cosechamos muchas veces, de parte de los libreros anticuarios, un gesto de desdén ante nuestras preguntas y una mirada de desconcierto ante nuestra lista de materiales buscados. A veces nos decían ah, sí, hace 20 años había todavía montones de estas revistas, pero no le interesaban a nadie. Pese a ello, aparecieron algunos cuadernillos escondidos en algún estante, por desgracia casi siempre los cuadernillos que ya estaban en la colección. Es el repetido, fatal destino que persigue a los coleccionistas. Rara vez dimos con colecciones completas o con pilas grandes de revistas, si bien nuestra demanda y nuestras consultas en los pasados años han determinado que los



Nicolas Rossi y su librería  
Rincón del Anticuario  
(© Christina Billand)





Puestos de libros en el Parque Rivadavia  
(© Peter Altekruieger)

cuadernillos cobrasen mayor importancia y que ahora los ofrezcan incluso en lugares destacados. Ello constituye una clara señal de que los orígenes de la cultura popular también en Argentina cobran mayor importancia.

Nuestras expediciones por las librerías de viejo conducen no solo hasta los comercios prósperos y frecuentemente caros del centro de la ciudad, sino también al mercado de pulgas de la Feria de San Telmo o a los puestos de la Feria de Libros Parque Rivadavia. Mientras los primeros años la negociación se limitaba a los libros a la vista, entretanto hay una relación de confianza con muchos de los libreros, y ello nos da acceso a sus depósitos, o a los datos de otros libreros amigos o de personas particulares que podrían tener lo que buscamos. Se trata de contactos extremadamente

útiles, no solamente para la ampliación de esta colección, sino también para otros proyectos del IAI, por ejemplo, el proyecto de las revistas culturales.

El recorrido por las librerías de viejo aparea vivencias muy especiales. Resulta muy útil contar con cierta resistencia al polvo añejo y a diversas clases de insectos y arañas. Pero ese tipo de inconvenientes cae rápidamente en el olvido cuando aparece una revista que faltaba y se puede llenar otro vacío de la colección. Además, también los libreros feriantes reaccionan a nuestros esfuerzos recolectores. Con cada visita que les hacemos, ellos incrementan sus precios, lo cual nos obliga a trabajosas negociaciones. No mencionaremos aquí a los comerciantes deshonestos con sus precios irreales. La experiencia más dolorosa la vivimos hace algunos años en la feria dominical de San Telmo, cuando nos robaron el bolso con la *notebook*. La computadora era vieja y de todas maneras ese sería su último viaje, pero los 12 cuadernillos que acabábamos de adquirir en dos puestos de la feria no han podido ser repuestos hasta el día de hoy y siguen siendo una herida dolorosa en la memoria de la ampliación de la colección. Que precisamente en ese sitio una semana antes le hubiesen robado el celular a la hija de un presidente de los EEUU, con guardaespaldas y todo, no fue un gran consuelo ni nos devolvió los cuadernillos. Por supuesto, esta vivencia no obstó para que siguiéramos frecuentando los puestos de San Telmo, y para que en los últimos años también allí consignáramos algunos éxitos.

Entre tanto la ampliación de la colección se topa con ciertas limitaciones. Cada vez es más difícil llenar los vacíos, incluso conocer a nuevos ofertantes. Mientras el ámbito de las revistas teatrales todavía promete algunos hallazgos, no es insensato abrigar el temor de que los vacíos en el ámbito de las colecciones de novelas cortas jamás se llenen, y que, pese a las muy grandes tiradas de sus ediciones, nada quede de esos cuadernillos para la investigación. Se han ensayado con éxito vías alternativas de adquirir materiales, como canjes con la biblioteca de Argentores (la Sociedad General de Autores de la Argentina), con los que se pudo llenar algunos vacíos. Pero esta biblioteca, por lo demás excelente, también acusa vacíos en el ámbito de la literatura popular.

La biblioteca del IAI proseguirá los años próximos sus viajes de adquisiciones a Argentina e intentará visitar otras ciudades además de Buenos Aires, con el fin de completar, además de los fondos de publicaciones regionales, también la colección de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas. Seguiremos buscando títulos de revistas desconocidas hasta el momento, también de las que hayan aparecido quizá solo unos pocos números, e incluso uno solo.

Se advierte que una porción creciente del comercio de libros raros y antiguos en Buenos Aires y en toda Argentina, tiene lugar en internet, por ejemplo a través de las plataformas <lberlibro.com> o <mercadolibre.com.ar>. Ello abre nuevas oportunidades para nuestra colección, puesto que nos permite buscar mejor los materiales específicos con que llenar los vacíos. La tarea, de todas maneras, demanda mucho tiempo, dado que las ofertas en línea se modifican todos los días para hacer lugar a otras nuevas.

En 2013 la colección de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas argentinas logró culminar con éxito una etapa importante. Secciones esenciales de la colección se pudieron clasificar, catalogar, digitalizar y poner a disposición de los investigadores a través del Open Access, gracias al apoyo en recursos humanos y financieros de la Delegada del Gobierno Federal para la Cultura y los Medios (BKM)<sup>3</sup>. Además, una exposición y este catálogo dan a conocer aspectos importantes de la época y la diversidad cultural de Argentina en la primera mitad del siglo xx, esto es, la época en que se produce el *boom* de este tipo de publicaciones. El Instituto Ibero-Americano (IAI) se enorgullece de poder contribuir a que esta porción del patrimonio cultural argentino sea conservado y puesto a disposición de un gran público. Ya en los últimos años se supo en Argentina de la existencia de la colección del Instituto Ibero-Americano y son numerosos los investigadores que han examinado la colección para realizar sus proyectos. Los focos temáticos de investigación en sus trabajos van desde las primeras novelas policíacas argentinas, pasando por temas específicos de la investigación teatral, la historia social y la práctica interpretativa, hasta el redescubrimiento de escritores argentinos. La digitalización de grandes secciones de la colección, simplificará notablemente en el futuro el acceso a esta literatura, hasta el momento muy poco estudiada. Hoy en día más de 160.000 páginas están disponibles en el portal de Internet: <www.iaidigital.de> con acceso libre para consultar y leer las obras teatrales y las novelas cortas.

La colección de revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas argentinas de la biblioteca del IAI ha conocido varios comienzos, pero todavía no ha tocado a su fin. Tenemos aún la esperanza de poder presentarla un poco más completa cada año, y también más accesible. Para ello esperamos contar con la ayuda y el apoyo de investigadores, coleccionistas, familiares y descendientes de los escritores allí publicados, a fin de poder infundir nueva vida a esta porción, hasta hace poco olvidada, de la historia cultural de Argentina.



Librería La Cueva Libros  
(© Peter Altekruenger)

## Bibliografía

Indij, Guido Julián (ed.) (2009): *El libro de los libros: guía de las librerías de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Pereyra, Washington Luis (1993-2008): *La prensa literaria argentina 1890-1974*. 4 vols. Tomos 1 a 3: Buenos Aires: Librería Colonial; Tomo 4: Buenos Aires: Fundación Bartolomé Hidalgo.

<sup>3</sup> En Alemania no existe un Ministerio de Cultura a nivel nacional. Los asuntos culturales y de educación son tratados a nivel de los Estados federados de Alemania. La Delegada representa los intereses culturales de Alemania ante la UE y auspicia proyectos culturales a nivel nacional.



# Quiosco, tranvía y papel barato. El *boom* de las revistas teatrales y las colecciones de novelas cortas en el contexto de la historia del mercado editorial

Johanna Richter

Un sábado de primavera en noviembre de 1918 apareció, en los quioscos de diarios y revistas de Buenos Aires, el primer número de la revista *La novela del día*. En el interior del delgado cuadernillo de solo 24 páginas (por lo demás, con las dimensiones de un libro de bolsillo actual), se informaba que la *Novela del día* entregaría, de ahora en adelante, “cada sábado una obra de vibrante interés, de los mejores autores latinoamericanos”. A continuación de un gran aviso publicitario de ropa para niños, se presentaba el proyecto a los lectores:

“La Novela del Día” aparece con el propósito de realizar, por medio de la competencia, una obra de selección entre la abundante producción de novelitas cortas que están floreciendo entre nosotros. Conocida es la aceptación que este difícil género literario encuentra en nuestro público, cuya actividad febril o absorbente preocupación económica, le imponen la lectura de obras cortas, amenas y baratas, en el tranvía y en sus breves momentos de reposo, en los cuales satisfacen la necesidad del placer artístico, que en las multitudes civilizadas es tan apremiante como el alimento físico. (Luchía Puig 1918: s.p.)

Habría sido suficiente permanecer unos minutos, revista en mano, ante el abarrotado quiosco, para efectivamente constatar, con asombro, la “abundante producción de novelitas cortas” entre la profusa oferta de publicaciones argentinas de formatos y nombres parecidos. Además de *La novela semanal*, que salía los lunes, la primera de su tipo en Argentina, llegada al mercado en 1917 y desde entonces pionera indiscutida en la evolución del género, habían hecho su aparición a lo largo de 1918 otras cuantas revistas de propósitos similares: *La novela para todos*, algo más voluminosa y a la busca de nuevos autores; *La novela de hoy*, que salía los miércoles y afirmaba contar con agencias de venta en Buenos Aires, La Plata, Rosario y Tucumán; y la revista *El cuento ilustrado*, que llegaba de la imprenta los días viernes y cuyo director de la primera época fue Horacio Quiroga.

¿La revista quincenal *La novela picaresca* se ofrecería abiertamente? Sus tapas e ilustraciones, en oportunidades incluso fotografías, anunciaban de manera inequívoca textos eróticos y de tono subido. Uno se habría sorprendido también al hojear *La novela cómica porteña* y *La novela teatral*, pero por otro motivo. Porque, pese a su nombre, estas publicaciones no tenían nada que ver con novelas cortas, sino que se dedicaban a publicar textos de piezas teatrales breves, tal como hacían las publicaciones siguientes, de nombre menos equívoco: *El teatro criollo* y la reeditada *El teatro nacional*.

Por todo lo cual, tras mirar en el quiosco rápidamente algunas de las otras publicaciones, uno sin titubear le habría dado la razón a Luis Luchía Puig, director firmante de *La novela del día*, en su observación sobre el florecimiento de la novela corta, habría luego desembolsado los 10 centavos, y habría salido



*La novela del día* 1, 1918  
(Revistas teatrales y colecciones de novelas cortas, IAI)



a toda prisa para alcanzar el próximo tranvía. El cuadernillo costaba lo mismo que un diario; para un paquete de cigarrillos baratos habría sido necesario poner sobre la mesa por lo menos el doble de dinero (Sarlo 2000: 68). La mayoría de las otras revistas donde se publicaban novelas cortas costaban también 10 centavos. Las revistas teatrales, por su parte, en su mayoría costaban el doble, 20 centavos, aunque diferían de las colecciones de novelas cortas solamente en el género del texto publicado.

En la década de 1920 se manejó con gusto el argumento según el cual los textos literarios breves eran muy apropiados para ser leídos en el tranvía. También *La novela universitaria*, fundada pocos años más tarde, proclamaba en su primer número que la vida ardua y nerviosa de los porteños exigía una lectura breve, en cuadernillos aptos para ser leídos y terminados camino al trabajo, ida y vuelta, naturalmente en el tranvía (*La novela universitaria* 1920: 1). El poeta Oliverio Girondo publicó en 1922, incluso, su famoso libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.<sup>1</sup>

El medio de transporte público eléctrico se convirtió en un símbolo de la vida urbana, de la modernidad industrial y de una joven sociedad democrática con nuevos hábitos de lectura. La mayor parte de la población de Argentina a comienzos del siglo xx sabía leer y escribir (en 1914 la tasa de analfabetos era de solo 35%, y en la capital incluso de solo 20%), y, gracias a progresivas mejoras en la legislación laboral, pudo acceder al gozo de creciente tiempo libre reglamentario (Romero 1995: 47), el que aprovechaba también para leer, como evidencia el vertiginoso aumento de la cantidad de títulos y del volumen de las tiradas de revistas, diarios y libros. Hoy es casi imposible determinar en qué medida la población trabajadora efectivamente podía aprovechar el tiempo del trayecto en el tranvía, probablemente en vagones con frecuencia repletos, para leer. Sin embargo, puede

sí afirmarse que la novela corta contenida en el primer número de *La novela del día* se habría prestado maravillosamente a un paseo en tranvía por la ciudad, no solamente porque no requería mucho tiempo para ser leída, sino por su contenido. Pues en *Bombarda*, de Hugo Wast (un seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría, escritor conservador entonces muy conocido), se narra la historia de un muchacho pobre, vendedor de periódicos en las calles de Buenos Aires, quien se enamora de una colegiala de aspecto angelical, hija de una familia rica. Para ganarse la amistad de la chica, el joven le regala cada viernes el último número de *Caras y caretas*, la revista semanal de mayor éxito de la época, con abundantes ilustraciones a color, amplio espacio para el humor y muchas fotografías, la que desde 1898 cautivaba en forma sostenida al público argentino,<sup>2</sup> y la que, a pesar de su lujosa presentación, se vendía a solamente 20 centavos.

En Buenos Aires hubo vendedores callejeros de periódicos desde 1867, año de fundación de *La República* (1867-1881), el primer diario moderno de Argentina, que podía comprarse al popular precio de un peso y en la calle, mientras los diarios tradicionales se vendían a 5 pesos y solamente por suscripción (Rivera 1998: 20). Los vendedores ambulantes de diarios comenzaron a ser llamados ‘canillitas’ recién tras el estreno en 1903 de la pieza teatral homónima, un sainete del gran Florencio Sánchez (Eujanian 1999: 37). Como se advierte, la influencia cultural de la tradición teatral local, institucionalizada definitivamente



Foto Calle Callao esquina Córdoba  
(Legado Riedel, IAI)

<sup>1</sup> La antología de relatos de *La novela semanal* editada por Margarita Pierini de la Universidad de La Plata, se titula *Doce cuentos para leer en el tranvía* (2009). En la contratapa se indica, con un guiño, que también es posible leer los textos sin tranvía. Ya hace mucho que no circulan los tranvías por Buenos Aires, una de las primeras ciudades en el mundo en disponer en el siglo xix de una muy vasta red.

<sup>2</sup> *Caras y caretas* (1898-1939) puede examinarse y leerse íntegramente en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España: <<http://hemeroteca-digital.bne.es>>

desde el fin de siglo, fue muy fuerte y de variada índole. Incluso el primer número de la primera colección de novelas cortas argentina, *La novela semanal*, se presentó con un texto en prosa de Enrique García Velloso, escritor muy celebrado por sus comedias. Además, el tipo de publicación de las colecciones de novelas cortas había sido de algún modo anticipado por las revistas teatrales *El teatro nacional* (1910) y *El teatro criollo* (1912).<sup>3</sup>

En la contratapa de un ejemplar de *El teatro* (1909), una revista teatral temprana y de otro tipo, dado que no publicaba el texto mismo de las piezas teatrales, sino artículos sobre y fotos de personajes del mundillo teatral, se encuentra un preciso texto dirigido a los clientes anunciadores, revelador de las estrategias de venta típicas de los semanarios de entonces:

EL TEATRO se vende diariamente a la puerta de todos los teatros, donde es conocida la afluencia de público. Tiene, pues, la difusión de una hoja diaria y las ventajas de una publicación ilustrada, que se colecciona y encuaderna. Además, se vende en las principales librerías, quioscos, centros de suscripciones, agencias y estaciones de ferrocarriles de toda la República. Unido eso a la gran cantidad de suscripciones, aseguradas desde el primer momento, bien se puede decir que su circulación es realmente notable. (*El teatro. Revista semanal ilustrada* 1909, 1: Contratapa)

La venta por suscripción es la forma de distribución de medios periódicos más tradicional y más segura, y casi ninguna de las revistas teatrales y de colecciones de novelas cortas de la época prescindió de esta confiable modalidad de fidelización del cliente, además de ofrecer los ejemplares en quioscos, estaciones de transporte público y librerías. La lista de precios de las suscripciones de *El teatro* presenta cuatro categorías: había un precio diferente para dentro y fuera de Argentina,<sup>4</sup> y además los lectores podían elegir entre la edición normal o la de lujo. Esta última garantizaba sobre todo un papel de mejor calidad, aspecto nada desdeñable para lectores y coleccionistas exigentes, dada la costumbre, extendida hasta mitad del siglo xx, de mandar encuadernar las colecciones de fascículos para colocar luego el voluminoso libro en la biblioteca propia.<sup>5</sup> Evidentemente la mayoría de las revistas teatrales y de las colecciones de novelas cortas argentinas contaban con que sus lectores habrían de coleccionar y encuadernar los fascículos. Así por ejemplo, la revista *El cuento ilustrado* no ofrecía una edición adicional de lujo, pero en su primer número explicó a los lectores su propósito de publicar los cuadernillos ya paginados consecutivamente, a fin de facilitar la tarea del coleccionista: se paginarían los fascículos hasta poder completar un volumen con algo más de 300 páginas, lo cual ocurriría cada tres meses aproximadamente. De este modo, el lector reuniría cada año cuatro tomos con relatos de los mejores autores del género<sup>6</sup> (cuando la revista dejó de editarse, tras solamente 31 números, la paginación había llegado a la página 79 del tercer volumen).

Los cuadernillos de revistas teatrales y de las colecciones de novelas cortas impresos en papel barato constituyeron, en un mercado en el que el precio



Fileteado porteño: Buenos Aires, kiosco en calles Bolívar y Diagonal Sur (2006)  
(© Roberto Fiadone, Wikimedia Commons)

<sup>3</sup> En este sentido, un examen de la colección del IAI arroja que la fundación de nuevas colecciones teatrales se mantuvo constante y por encima de la creación de colecciones de novelas cortas a lo largo de décadas. Mientras el período de aparición de nuevas revistas de novelas cortas puede enmarcarse, salvo pocas excepciones, entre los años 1917 y 1924, la fundación de nuevas revistas teatrales se mantuvo constante también en las décadas de 1930 y 1940, e incluso después de esa fecha. De todas maneras, 1918 fue, al igual que 1922, un año especial en la evolución de las revistas teatrales (véase Mazziotti 1985: 82).

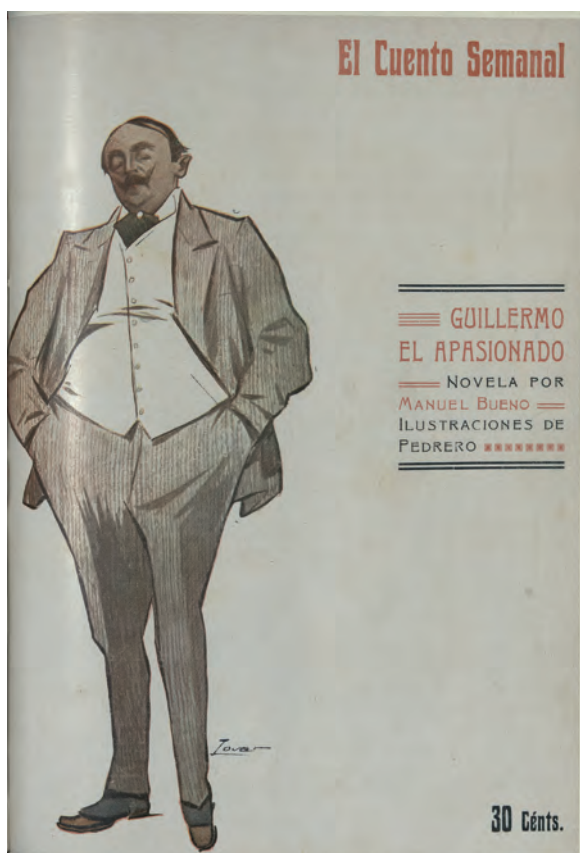
<sup>4</sup> En el caso de muchas de las revistas teatrales el precio variaba, además, entre capital e interior del país. Generalmente, cada cuadernillo costaba fuera de Buenos Aires 5 centavos más que en la capital; también el precio de las suscripciones solía variar en esa proporción. Por su parte, muchos de los editores de colecciones de novelas cortas se esforzaron por ofrecer un precio homogéneo para Capital e Interior.

<sup>5</sup> La calidad del papel de la mayoría de las revistas teatrales y de las colecciones de novelas cortas argentinas es tan mala y con un contenido ácido tan alto, que actualmente los cuadernillos no solamente se han amarilleado, sino que en parte se desintegran solos.

<sup>6</sup> Véase el texto descriptivo de la revista *El cuento ilustrado* (1918-19) en cada número.



de los libros era elevado, un producto editorial valioso y de fácil adquisición, a medio camino entre la revista y el libro. La venta en los quioscos aseguraba también a los lectores sin mayor experiencia un acceso sencillo y rápido a los textos literarios, los liberaba de exponerse al camino más largo hasta las librerías, y al desconcierto dentro de esos recintos sagrados, entonces todavía territorio de la élite cultural (Sarlo 2000: 34-36). Las publicaciones periódicas, además, exoneraban a los lectores de la dificultad de tener que elegir entre un sinnúmero de nombres de escritores y de títulos de libros, en tanto les ofrecían una selección bien pensada y con una orientación determinada. Si los textos de una revista no le satisfacían, el lector podía sencillamente intentar con el programa de otra revista, hasta dar con aquella cuyos criterios de redacción habrían de contentarlo.



*El cuento semanal* 14, 1907  
(IAI)

### Los modelos españoles

Se considera que la primera colección de novelas cortas española, a la que siguieron revistas similares en la década de 1920 no solamente en España y Argentina, sino también en otros países latinoamericanos, fue *El cuento semanal*, fundada por el escritor Eduardo Zamacois en 1907 en Madrid (Pierini 2004: 39-42).<sup>7</sup> Zamacois describe en sus *Memorias* el momento de la invención de su revista como el de una inspiración genial:

[...] una noche en que las zozobras que trae consigo la penuria no me dejaban dormir, me asaltó la idea de fundar una revista que había de titularse "El Cuento Semanal". No hubo en mi concepción el menor titubeo. Desde el primer instante se dibujó en mi imaginación, clara, precisa. Con los ojos del alma la veía según nació después. (Zamacois 2011: 332)

La colección, ilustrada en colores, entregaría en cada número el texto hasta entonces inédito de una novela corta y nada más; una caricatura del autor adornaría la portada. Papel couché y reputados escritores y dibujantes asegurarían el gran nivel de esta revista que saldría todos los viernes (332).

La publicación soñada por Zamacois, *El cuento semanal*, apareció desde 1907 hasta 1912; su formato era el clásico para revistas: 19 x 26, 5 cm., estaba impresa en papel brillante de buena calidad, y traía abundantes ilustraciones, en parte a todo color.

Las aspiraciones de buena calidad pudieron ser cumplidas solamente a un precio de 30 céntimos, accesible para la clase media alta, pero no para el nuevo público lector al que se dirigían los nuevos medios populares de prensa (Sánchez Álvarez-Insúa 2001: 12).

Recién en 1916 hubo, entre las colecciones de novelas cortas que siguieron, una que sí estaba claramente enfocada al gran público: *La novela corta* salió en papel barato, sin ilustraciones, con un sencillo *collage* fotográfico del rostro del autor en la portada, y al precio espectacularmente bajo de 5 céntimos (que posteriormente hubo que aumentar a 10). Su formato era aproximadamente el de un libro pequeño (12, 5 x 19 cm.), o sea, del tamaño que habría de imponerse también en Argentina. A diferencia de las primeras colecciones de novelas cor-

<sup>7</sup> Si bien el *boom* mayor, dada la profusión de títulos de revistas, se consigna claramente en España y en Argentina, el apogeo de este género editorial se dio también en otros países de América Latina, por ejemplo en México, Colombia y Venezuela (véase Pierini 2002: 43). Lamentablemente, estas publicaciones casi no han sido estudiadas en otros países.

tas españolas, esta publicación desechó la diagramación del texto en dos columnas. Fue deliberado que se pareciese tanto más en formato y diagramación a un libro, cuanto menos a una revista: *La novela corta* aspiraba a proveer los libros propios de aquellos lectores que no podía acceder a comprarse 'libros de verdad' (Mogin-Martins 2000: 31). Es interesante señalar que en su primer número *La novela corta* publicó *Sor Simona*, una comedia de Benito Pérez Galdós. Pero por lo general publicó textos narrativos. Aparentemente, en las revistas españolas la distinción entre los géneros dramático y narrativo no tuvo mayor importancia. También *El cuento semanal* publicaba a veces un texto dramático, en lugar de un relato.

Las colecciones de novelas cortas españolas del siglo xx no solamente aparecieron algunos años antes que su equivalente en Argentina, sino que lo hicieron ya con una trayectoria en su haber. Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, director del grupo de investigadores de las colecciones de publicaciones periódicas literarias en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid,<sup>8</sup> ha resumido ese desarrollo en tres etapas. La primera fase comenzó ya en el siglo xix con *La novela ilustrada: publicación periódica económica* (1884), dirigida por el escritor Vicente Blasco Ibáñez, la cual ofrecía en cada fascículo una novela breve por el precio de 15 céntimos. En España estos relatos de amor y de aventuras de *La novela ilustrada* se imprimían en formato grande y a dos columnas, tenían ocho páginas y, además de la portada a color, traían también como ilustración una cromolitografía adicional a toda página.<sup>9</sup> Otro ejemplo exitoso de esta etapa, en la que hubo algunas otras colecciones con textos de novela o de teatro, fue *La novela de ahora*. Si en un principio publicó traducciones, sobre todo de los grandes escritores franceses de novela por entregas, como Féval y Ponson du Terrail, más tarde se dedicó crecientemente a difundir textos de novelistas españoles (Sánchez Álvarez-Insúa 2001: 11).

La segunda fase la encabezó *El cuento semanal* (1907). La publicación de Zamacois marcó a toda una generación de escritores y se convirtió en modelo para las colecciones de novelas cortas posteriores.<sup>10</sup> Su consecuente opción de publicar textos literarios hasta entonces inéditos de autores españoles contemporáneos, contribuyó decisivamente a gestar una transformación del mercado editorial, en tanto creó una demanda antes inexistente de literatura nacional actual y por ende también un público nuevo (Sánchez Álvarez-Insúa 2001: 12). Los años siguientes las revistas se hicieron más y más populares, y *La novela corta* (1916), de precio muy accesible, se convirtió en la colección de novelas cortas de mayor tirada en España.<sup>11</sup> Sánchez Álvarez-Insúa considera que la tercera etapa es la impulsada por la *Novela semanal* (1921) de España y la *Novela de hoy* (1922), al introducir un nuevo nivel de profesionalización de las colecciones de novelas cortas y del mercado literario desde que inauguraron la política de contratar autores literarios en exclusiva (Sánchez Álvarez-Insúa 2001: 13).



*La novela ilustrada* 1, 2, 1884  
(Hemeroteca digital/Biblioteca Nacional de España)

<sup>8</sup> En el CSIC se llevó a cabo, bajo la dirección de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, tomando como ejemplo las colecciones españolas, el proyecto de investigación hasta el momento más sistemático y preciso sobre el fenómeno de las 'colecciones de literatura breve', como se ha denominado allí a este tipo de revistas. El grupo investigativo lleva publicados hasta el momento 17 volúmenes. También el libro de Margarita Pierini sobre la revista argentina *La novela semanal* se publicó, como único ejemplo no español, en el marco de esa serie.

<sup>9</sup> *La novela ilustrada* puede verse íntegramente en línea en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España: <<http://hemerotecadigital.bne.es>>

<sup>10</sup> Sobre este tema, ver el libro de Federico Carlos Sainz de Robles: *La promoción de "El Cuento Semanal": 1907-1925* (1975).

<sup>11</sup> De los primeros números se habrían vendido 200.000 ejemplares. Las tiradas habrían debido reducirse a 50.000 ejemplares cuando años más tarde se publicaron autores desconocidos (Sánchez Álvarez-Insúa 1996: 35). Sobre el gran éxito comparativo de esta revista, véase también Sainz de Robles (1975: 62).





*Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens*  
(Biblioteca del entretenimiento y el saber),  
año 1907 (Wikimedia Commons)

## Las revistas de novelas en Alemania

También en Alemania hubo revistas de novelas ya desde el siglo xix. Según Andreas Graf (2003)<sup>12</sup> es posible distinguir dos fases en el proceso de su aparición. La primera habría comenzado en la década de 1860 con la *Roman-Zeitung* (Periódico de novela) del editor berlinés Otto Janke, publicación semanal que, si bien con el tiempo perdió algo de su gran influencia, siguió existiendo hasta bien entrado el siglo xx. Al igual que las primeras publicaciones españolas de su tipo, esta revista publicaba novelas a un precio por cierto inferior al del libro, pero de todas maneras demasiado alto para la mayoría de la población; se dirigía pues a un público bien situado económicamente (Graf 2003: 498), y también como aquellas tenía las dimensiones típicas de una revista. La *Roman-Zeitung* publicaba exclusivamente textos de autores alemanes contemporáneos. Si bien en los primeros años Janke logró editar a muchos de los escritores más solicitados del momento, hacia fin de siglo se vio obligado a trabajar con autores menos conocidos. En el período 1873-1910 solamente la colección *Deutsche Roman-Bibliothek* (Biblioteca alemana de novelas) le significó una seria competencia (502). Esta última revista, de aparición semanal o quincenal, costaba solamente la mitad que la publicación de Janke. El hecho de que la *Roman-Zeitung* todavía en 1911 se concentrara casi exclusivamente en clientes por suscripción y no intensificara mayormente la venta de los fascículos individuales (500), como sí hicieron las otras revistas de novelas a comienzos del siglo xx, habilita a inferir que Janke se orientó más bien al concepto de revista de la burguesía tradicional.

Muy diferente fue el tipo de revistas de novelas ofrecido por la *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* (1876, Biblioteca del entretenimiento y el saber) de Hermann Schönlein. En lugar de cuadernillos de gran tamaño, esta publicación tenía la forma de pequeños libros empastados, pero aparecían mensualmente y estaban concebidos como una revista. Además del capítulo actual de la novela, incluían, como también la *Roman-Zeitung*, pequeños textos literarios y artículos. Esta publicación era vendida fundamentalmente a través de los buhoneros que iban de casa en casa, constituyendo así un “enlace perfecto entre el antiguo vendedor domiciliario de libros completos, y la moderna distribución de revistas” (Graf 2003: 500). El modelo de Schönlein tuvo seguidores inmediatos, algunos más exitosos que él con su publicación. De todas maneras, la *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* también se mantuvo hasta bien entrado el siglo xx.

La segunda fase de las revistas de novelas alemanas comenzó hacia el cambio de siglos, con revistas semanales como la muy exitosa *In freien Stunden* (1897-1918, En horas libres), de orientación socialdemócrata, la que traía “novelas y relatos para el pueblo trabajador” a solo 10 peniques el cuadernillo. En ella se puso, por cierto, especial cuidado en publicar solamente textos de la suficiente antigüedad que hicieran innecesario el pago de licencias (Graf 2003: 504-505). La mayoría de estas revistas de novelas, en fascículos individuales y a precio módico, publicaban sobre todo narraciones extensas por entregas. En Alemania no tuvo éxito, a largo plazo, el modelo de editar en cada cuadernillo

<sup>12</sup> Las revistas de novelas alemanas, salvo las investigaciones de Graf, casi no han sido objeto de estudio.

una novela corta o un relato (505), como se hizo en España o Argentina. En 1897 apareció la publicación mensual *Kurze Geschichten* (*Historias breves*) de la editorial Verlag der Romanwelt, pero solo se mantuvo pocos años. También *Der kleine Roman* (*La novela pequeña*), cuyos cuadernillos traían desde 1920 en cada número un texto literario breve de un escritor contemporáneo (Heinrich Mann y Bruno Frank, entre otros) así como ilustraciones de reconocidos artistas, publicación dirigida sobre todo a la venta callejera de fascículos individuales al precio de 50 peniques, dejó de salir tras 52 números.

### Líneas de tradición múltiples

Los ejemplos citados muestran que las revistas dedicadas a publicar textos literarios en España y Alemania desde la segunda mitad del siglo XIX se remitieron a diferentes géneros de publicación que luego desarrollaron.

La publicación *Roman-Zeitung* (1864) de Janke se inscribió más bien en la tradición de la prensa, como heredera de las revistas que publicaban textos literarios tanto breves como extensos. Su mismo nombre (*Periódico de novela*) puso de manifiesto su vínculo con el diario o periódico, el medio de comunicación entonces más importante y de precio más accesible para la impresión de novelas por entregas, y subrayó la intención de ser relacionada con la prensa. El modelo de distribución de la *Roman-Zeitung* fue el tradicional de las revistas burguesas entre las cuales se contaba, es decir: la suscripción.

Por el contrario, el modelo de Schönlein (1876) fue una extensión del de las 'Bibliotecas económicas' o las *Collectionen*, aquellas colecciones de libros de formato pequeño relativamente económicas, surgidas a mediados del siglo XIX y deseosas de un público de ingresos modestos. Schönlein combinó los pequeños libros empastados con los contenidos propios de una revista y la venta ambulante y regular a domicilio, logrando cubrir así también localidades pequeñas.

En España *La novela ilustrada* de Blasco Ibáñez (1884) y *El cuento semanal* (1907) perpetuaron la tradición del magacín propio de la prensa, en el que, además de los textos de entretenimiento y literarios, también las ilustraciones cumplían una función esencial. Estos magacines, visualmente muy atractivos, se vendían por suscripción y también se los ofrecía, desde una época bastante temprana, en la calle.

Recién en torno al cambio de siglos y a partir de entonces pueden encontrarse ejemplos de este tipo de publicaciones dirigidas claramente a un gran público lector. La publicación socialdemócrata *In freien Stunden* (1898) publicaba sin embargo sobre todo novelas por entregas bastante extensas y ya conocidas de autores de cierta antigüedad. *La novela corta* (1916) en Madrid, *La novela semanal* (1917) en Buenos Aires o *Der kleine Roman* (1920) en Berlín, por el contrario, apostaron a estrategias ya conocidas de la tradición popular de las colecciones de novelas en cuadernillo, es decir: ofrecer en cada cuadernillo un relato breve y completo de un autor local contemporáneo, accesible en forma individual, en la calle, a un precio lo más bajo posible.



*La novela corta*, 8, 1916  
(IAI)



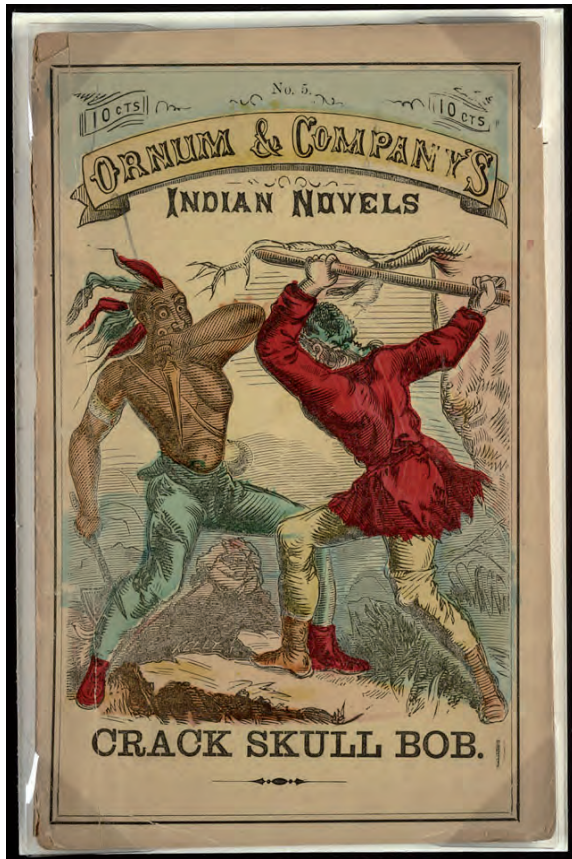
## Publicaciones en cuadernillo

Hasta hoy se constata cierto silenciamiento de la prensa verdaderamente popular, como también de la producción literaria popular. En lo referente al siglo XIX se crearon grandes lagunas debido a que muchos de esos productos, dada su naturaleza material, no sobrevivieron los estragos del tiempo, y además en muchos casos no fueron coleccionados ni registrados por institución alguna. Anne-Marie Thiesse (1985) consigna una separación profunda, también en lo referente a la producción librera, entre una producción 'popular', por un lado, y una 'normal', por el otro, de modo que sería posible hablar efectivamente de dos circuitos separados que solo ocasionalmente muestran puntos de contacto. A la tradición popular, rastreable hasta entrado el siglo XVI en los 'Volksbücher' ('libros populares') alemanes y en la *bibliothèque bleue* francesa (mientras en Inglaterra había los *chapbooks*), pertenecen también las diferentes formas de las novelas de cuadernillo de aparición semanal, apreciables desde mitad del siglo XIX con sus especificidades locales: desde las 'Jugendbibliotheken' ('bibliotecas de la juventud') y las 'Groschenromane' ('novelas de diez centavos') de Alemania,<sup>13</sup> pasando por los *penny dreadfuls* y los *boys' weeklies* de Inglaterra, hasta las *dime novels* de los EEUU y las *pulp magazines* en que derivaron estas últimas. En el caso de muchas colecciones de cuadernillos, el bajo precio incide incluso en su denominación. Desde 1850 este era generalmente de 10 cents,<sup>14</sup> o sea, de un *dime* en los EEUU o de un *groschen* en Alemania.

Los cuadernillos y libritos de la llamada 'literatura para el ferrocarril' que se puso de moda en Europa con la introducción del nuevo medio de transporte, traían textos narrativos completos, y son considerados los precursores del libro de bolsillo. Por primera vez entonces se produjeron deliberadamente libros para el consumo rápido y cómodo, y no para que duraran mucho tiempo (Haug 2003: 595-599). Al igual que la novela corta argentina, que en la década de 1920 se presentó como la lectura ideal camino al trabajo en el tranvía, la llamada 'literatura para el ferrocarril' del siglo XIX fue promocionada como la mejor distracción para ese moderno medio de transporte, sobre todo para viajeros con buenos ingresos económicos, y, en mucho menor medida, para los pequeños empleados.

También en España hubo hacia fines del siglo XIX una marcada tradición de literatura de cuadernillos, no obstante lo cual se mantuvo fundamentalmente la tradición de las novelas largas por entrega, y solo en menor grado la de los episodios narrativos cerrados característicos de las *dime novels* en los EEUU (Eguidazu 2008: 85-86). Muchas de estas publicaciones baratas provenientes de Europa inundaron el mercado argentino. De todos modos, en la Argentina de la época se constata también una producción popular de rasgos propios, corporizada en cuadernillos de literatura gauchesca y de narraciones románticas, generalmente en verso, de venta masiva en todo el país (Rivera 1998: 36-37).<sup>15</sup>

Ya tempranamente aparecieron textos dramáticos en forma de cuadernillos individuales, de formato pequeño y precio reducido, que traían impresa una pieza dramática completa. Estos textos servían como base para el trabajo teatral, tanto de grupos profesionales como aficionados,<sup>16</sup> y, tal como indica su difusión masiva, también tenían gran aceptación como simple material de lectura. En Inglaterra está documentada la existencia de estos cuadernillos teatra-



*Crack Skull Bob*. Indian Novels, 5. New York: Ornum & Company, 1872 (Rare Book & Special Collections Division, Library of Congress)

<sup>13</sup> Sobre este ámbito poco investigado en Alemania, véase el trabajo en tres tomos de Heinz J. Galle (2006).

<sup>14</sup> También las colecciones de novelas cortas de Buenos Aires con su precio constante de 10 centavos el cuadernillo, se inscriben en esta tradición, si bien en su caso fue el ritmo de publicación el que determinó su denominación de novelas semanales.

<sup>15</sup> Sobre la literatura popular argentina temprana, véase también el libro de Adolfo Prieto *El discurso criollista* (2006).

<sup>16</sup> Sobre este uso de las revistas teatrales argentinas, véase Mazziotti (1985: 79).

les desde las décadas de 1820 y 1830 (Eliot/Nash 2009: 429-432); en lo referente a Argentina lo está, con algunos ejemplos, desde la década de 1890.

### Novelas cortas y relatos en la prensa

En la segunda mitad del siglo XIX, los medios de aparición periódica se convirtieron, gracias a la invención de la novela por entregas (París, 1836), en una vía por demás influyente para la primera publicación de textos literarios. La impresión en diarios y revistas de los capítulos de novelas por entregas, se institucionalizó en todo el mundo y contribuyó así a difundir masivamente y a incrementar la producción de novelas. Pero también las formas literarias breves experimentaron en el curso del siglo XIX una gran expansión a consecuencia de la demanda por los medios de prensa de los textos de ficción solicitados por el público, como evidencia la evolución de la *short story* en los EEUU, o de los relatos policiales en todo el mundo. También en Argentina fue corriente, además de las novelas por entregas, que en diarios y revistas se publicaran narraciones cortas. Hasta hoy son muy conocidos, por ejemplo, los cuentos de Horacio Quiroga, aparecidos entonces en publicaciones como la revista *Caras y caretas*. No solamente constituyeron los medios de prensa una importante primera fuente de ingresos en un mercado literario entonces apenas existente, sino que el nuevo periodismo y la nueva literatura se interrelacionaron por múltiples nexos (Sarlo 1999: 21). Jorge Rivera está convencido de que las publicaciones en la prensa habrían sido el factor decisivo para que Quiroga pasase a escribir esas narraciones más escuetas, de trama más intensa y desenlaces más contundentes, que lo convirtieron en un maestro del género (Rivera 1998: 46). Y por su parte Román Setton, en su estudio sobre los orígenes de la narrativa policial argentina, observa, para las dos últimas décadas del siglo XIX, una estrecha relación entre las noticias y los textos periodísticos en los medios de prensa, por un lado, y los contenidos y formas de las narraciones publicadas en esos mismos medios, por el otro (Setton 2012: 71). En Argentina la forma literaria breve ya contaba con algunos años de tradición propia cuando el modelo de las colecciones de novelas cortas españolas conquistó el mercado argentino con textos de autores locales.

### La consolidación de un mercado literario nacional

Si bien es innegable que los modelos españoles le sirvieron de 'inspiración', ello no alcanza a explicar el gran *boom* de las revistas teatrales y de las colecciones de novelas cortas en Argentina. Las razones deben buscarse más bien en el grado de desarrollo del mercado editorial local. Mientras el mercado de la prensa en Argentina había experimentado desde la década de 1880 una expansión tal, que la oferta de diarios, revistas y publicaciones periódicas a comienzos del siglo XX era comparable a la de las naciones industrializadas (Rivera 1998: 25-27), el mercado librero local se hallaba, por el contrario, todavía en una fase inicial



*Caras y caretas*, 967, 1917  
(Hemeroteca digital/Biblioteca Nacional de España)





*La novela cómica porteña*, 12, 1918  
(Revistas teatrales y colecciones  
de novelas cortas, IAI)

(Pastormerlo 2009). Hasta entrada la década de 1920 fue corriente en Argentina que los escritores financiaran sus propios libros y que las imprentas o 'editoras', en lugar de asumir el riesgo de la producción del libro, recibiesen una comisión por los ejemplares vendidos (Rivera 1998: 34). Incluso muchas veces los libros argentinos se imprimían en Europa, donde la industria editorial estaba mucho más desarrollada y permitía disponer de las últimas tecnologías y de los materiales para producir libros de mejor calidad y a mejores precios (Delgado/Esposito 2009: 59). Esta situación determinó que la producción librera local se desarrollase solo muy lentamente, y que por mucho tiempo los libros impresos en Argentina fuesen de mala calidad o caros, o ambas cosas a la vez.<sup>17</sup>

Con su formato especial a medio camino entre la revista y el libro, las revistas teatrales y las colecciones de novelas cortas hicieron posible que un público lector carente del capital económico y de la autoestima cultural para abastecerse de 'libros de verdad' (entonces todavía muy caros) en las librerías (dirigidas a una élite cultural), accediese sin embargo a textos literarios y formase su pequeña biblioteca personal y propia. A su vez, estas publicaciones abrieron a los escritores un mercado que demandaba continuamente nuevos textos y que además estaba en condiciones de pagarles por sus textos. Por último, el *boom*, con sus tiradas masivas y la formación de una vasta futura clientela para textos literarios, propició que las imprentas argentinas ensanchasen y profesionalizasen el mercado editor de libros baratos (Merbilh a 2006: 29).

### Colectividad, creatividad y profesionalización

Como en el resto del mundo, también en Argentina los medios de publicación periódica fueron al encuentro de ese nuevo público lector, gracias al cual las ventas aumentaron vertiginosamente y, con ello, las posibilidades de retribución económica de los escritores. La fluctuación de los autores entre el periodismo y la literatura se incrementó notablemente a comienzos del siglo xx. Además, la industria teatral floreciente y la actividad tanguera abrieron nuevas posibilidades de ganar dinero con la escritura. Fueron muchos los escritores que produjeron para al menos dos de estos campos de actividad, ensayaron a escribir en géneros diferentes, se encontraron en constante y estrecho intercambio con los otros ámbitos a través del contacto con amigos y familiares, y participaron muchas veces en la creación de diarios o de revistas.<sup>18</sup> También el diario *Crítica*, el primero realmente popular de la Argentina, fundado en 1917 y con tiradas de un volumen antes nunca visto en el país, trabajó en estrecha colaboración con escritores.<sup>19</sup>

La actividad conjunta colectiva en los ámbitos de la prensa y la cultura, una mezcla heterogénea en el campo intelectual de miembros de la élite educada tradicional y actores nuevos emergentes desde otras capas sociales (Sarlo/Altamirano 1983), la introducción de nuevas formas de publicaciones, la exaltada creatividad, la importancia central de ilustraciones y caricaturas, la descripción de la nueva realidad de la gran ciudad y los acelerados cambios por entre tipos de textos y por entre medios de comunicación, son características del momento en que se establece un mercado literario moderno nacional. En

<sup>17</sup> A comienzos de la década de 1930 Roberto Arlt todavía protestaba, en su columna *Aguafuertes porteñas*, por el elevado precio de los libros en Argentina, y entrevistó sobre el tema a Antonio Zamora, cuya editorial Claridad no solamente publicaba distintos semanarios y colecciones, sino que fue además una de las primeras en publicar libros baratos en grandes cantidades ("Hacen falta libros baratos", 26 de junio de 1931 en el diario *El mundo*).

<sup>18</sup> Relaciones muy intensas y entretenidas de la vida de los escritores y periodistas de la época ofrecen por ejemplo los libros *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, de Horacio Salas (1975), o *La inolvidable bohemia porteña*, de José Antonio Saldías (1968).

<sup>19</sup> Sobre la historia de *Crítica* en la década de 1920, véase el extraordinario libro de Sylvia S itta: *Regueros de tinta* (1998).

este sentido, el Buenos Aires de las décadas de 1910 y 1920 guarda asombrosas semejanzas con el París y el Londres de las décadas de 1830 y 1840. En París, la revista *Le Charivari* había congregado a algunas cabezas creativas como Balzac y Dumas; en Londres, se hicieron legendarias las cenas en torno a la mesa de la revista *Punch*; en Buenos Aires, la bohemia citadina se reunía en distintos cafés, escribía en *Caras y caretas*, se encontraba en el teatro y en *Crítica*. Fueron momentos históricos en los cuales, en vista del potencial de un mercado creciente, se abrió por vez primera la posibilidad de vivir solamente de la escritura, lo cual a su vez condujo a que los autores se asociaran en organizaciones profesionales, y las fundaran toda vez que estas todavía no existían.

Los años de consolidación del mercado del libro argentino, igual que ocurriera ochenta años antes con los primeros mercados del libro modernos, en Francia e Inglaterra, se caracterizaron por las estrechas relaciones entre la literatura y los medios periódicos, evidente en los profusos quioscos de Argentina en la década de 1920; por la expansión urbana, el progreso técnico y un público lector ampliado tal como el simbolizado en Buenos Aires por los pequeños empleados que se dirigían a su trabajo en el tranvía eléctrico; y por los precios decrecientes de las publicaciones impresas, posibles solo gracias a la publicación masiva de literatura popular y a la utilización de papel barato. Quiosco, tranvía y papel barato fueron elementos clave para el *boom* de las revistas teatrales y de las colecciones de novelas cortas argentinas, decisivo a su vez para el establecimiento de un mercado literario nacional.



*Kiosco de diarios en la estación Castro Barrios de la línea A de subtes en Buenos Aires, Argentina (2008) (© Cristian O. Aron, Wikimedia Commons)*

## Bibliografía

Altamirano, Carlos/Sarlo, Beatriz (1983): "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En: Altamirano, Carlos/Sarlo, Beatriz: *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, pp. 69-105.

Delgado, Verónica/Espósito, Fabio (2006): "1920-1937. La emergencia del editor moderno". En: Diego, José Luis de (dir.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 59-89.

Eguidazu, Fernando (2008): *Del folletín al bolsilibro: 50 años de novela popular en España (1900-1950)*. Guadalajara: Silente.

Eliot, Simon/Nash, Andrew (2009): "Mass markets: Literature". En: McKitterick, David (ed.): *The Cambridge History of the Book in Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 416-442.

Eujanian, Alejandro (1999): *Historia de las revistas argentinas 1900-1950: la conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

Galle, Heinz J. (2006): *Volksbücher und Heftromane*. Reedición corregida. 3 vols. Lüneburg: Dieter von Reeken.

Graf, Andreas/Pellatz, Susanne (2003): "Familien- und Unterhaltungszeitschriften". En: Jäger, Georg (ed.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Editado por la Comisión histórica de parte del Börsenverein des Deutschen Buchhandels. T.1: *Das Kaiserreich 1871-1918, Teil 2*. Frankfurt am Main: MVB, pp. 409-522.

Haug, Christine (2003): "Der Bahnhofs- und Verkehrsbuchhandel." En: Jäger, Georg (ed.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Editado por la Comisión histórica de parte del Börsenverein des Deutschen Buchhandels. T.1: *Das Kaiserreich 1871-1918, Teil 2*. Frankfurt am Main: MVB, pp. 594-620.

Luchía Puig, Luis (1918). "A los lectores". En: *La novela del día*, Buenos Aires, 1, s.p.

Mazziotti, Nora (1985): "El auge de las revistas teatrales argentinas 1910-1934". En: *Cuadernos hispanoamericanos*, 142, 425, pp. 73-88.

Merbilháa, Margarita (2006): "1900-1919. La época de organización del espacio editorial". En: Diego, José Luis de (dir.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 29-58.

Mogin-Martin, Roselyne (2000): *La Novela Corta*. Madrid: CSIC.

Pastormerlo, Sergio (2006): "1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial". En: Diego, José Luis de (dir.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 1-28.

Pierini, Margarita (2002): "Alcaloides de papel. Una encuesta sobre la 'literatura barata'". En: *Revista de Literaturas Populares*, II, 2, pp. 43-63.

Pierini, Margarita (ed.) (2004): *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Pierini, Margarita (2009): "La Novela Semanal: un capítulo imprescindible en la historia de la literatura argentina". En: Pierini, Margarita (ed.): *Doce cuentos para leer en el tranvía: una antología de La Novela Semanal*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, pp. 9-30.

Prieto, Adolfo (2006): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rivera, Jorge B. (1998): *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.

Romero, Luis Alberto (1995): "Una empresa cultural: los libros baratos". En: Gutiérrez, Leandro H./Romero, Luis Alberto (eds.): *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, pp. 45-67.

Salas, Horacio (1975): *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: La Bastilla.

Saldías, José Antonio (1968): *La inolvidable bohemia porteña: radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo*. Buenos Aires: Freeland.

Sainz de Robles, Federico Carlos (1975): *La promoción de "El Cuento Semanal" 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*. Madrid: Espasa-Calpe.

Sáitta, Sylvia (1998): *Regueros de tinta: el diario "Crítica" en la década de 1920*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (1996): *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Madrid: Asociación de Libreros de Viejo.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (2001): "Prólogo". En: Correa Ramón, Amelina: *El libro popular*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 11-14.

Sarlo, Beatriz (1999): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (2001): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Norma.

Setton, Román (2012): *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Thiesse, Anne-Marie(1985) : "Le roman populaire". En: Chartier, Roger/Martin, Henri-Jean (eds.): *Histoire de l'édition*. Tomo III: *Le temps des éditeurs: du Romantisme à la Belle Époque*. Paris: Promodis, pp. 455-469.

Zamacois, Eduardo (2011): *Un hombre que se va... [Memorias]*. Sevilla: Biblioteca del Exilio.

### **Revistas teatrales y colecciones de novelas cortas**

*El cuento ilustrado*. Buenos Aires, 1918-1919.

*La novela del día*. Buenos Aires, 1918-1924.

*La novela universitaria*. Buenos Aires, 1921-1922.

*El teatro. Revista semanal ilustrada*. Buenos Aires, 1909.



# Teatro de inmigrantes y revistas teatrales en Argentina 1890-1920

Thomas Bremer

## Un ejemplo: *De paseo en Buenos Aires* (1889)

En octubre de 1889 se estrena en el Teatro San Martín de Buenos Aires una obra estrechamente vinculada a la experiencia vital de sus espectadores; se titula, justamente, *De paseo en Buenos Aires*. Se trata de una especie de revista musical (su autor, Justo López de Gomara, la denomina “un bosquejo local”) en diez cuadros y con la música a cargo de una ‘señorita’ llamada Isabel Orejón. La pieza tiene éxito: medio año más tarde cambia de sala, se presenta a partir de abril de 1890 en el Teatro Onrubia, ahora con el acompañamiento musical de Avelino Aguirre. Ambas temporadas del espectáculo están documentadas en sendas impresiones del texto.<sup>1</sup> Lo que llama la atención cuando se lo lee (y seguramente habrá causado la consiguiente irritación en la sala) es el comienzo de la obra. Porque sobre el escenario se presenta el empresario teatral, con gesto por demás adusto, y comunica al público reunido que “por orden superior” la obra lamentablemente ha debido ser suspendida y sustituida por otra, ante lo cual “desde una butaca” un espectador pega un salto y exclama: “Eso es una burla, un abuso contra el que protesto”, hasta que, finalizado el breve altercado, este último es detenido por un agente policial: “Usted protesta y el comisario le cobrará los ocho nasales del protesto” (López de Gomara 1890: s.p.).

Lo que aquí se presenta como manifestación del disgusto de los espectadores, ha sido convenido y forma parte de la función. A manera de ‘prólogo en el teatro’ (“Introducción”) la situación representada es parte, como escena primera, del texto de la obra. La función de este inesperado hecho es clara: el “bosquejo” de López de Gomara es, en efecto, la primera pieza teatral en llevar a escena, a modo de panorama “en tres actos y diez cuadros”, aspectos de la problemática social que se vivía en Argentina hacia 1890. También es la primera, dado lo inusual del hecho, en verse obligada a legitimarse como la obra teatral que ‘en realidad’ no es, para lo cual recurre a simular el altercado entre el director del teatro, el espectador y el agente policial. Porque en cierto modo la pieza sirve como el sustituto de una ‘auténtica’ pieza teatral. O, dicho con otras palabras: una revista musical que presenta la vida social en una ciudad ante los ojos de quienes viven en esa ciudad y por ende se están mirando a sí mismos, no puede ser ‘verdadero’ teatro, y debe por tanto ser explicado. Entre los diez cuadros que el autor ha seleccionado como característicos de la vida en Buenos Aires hacia 1890 también hay uno, el número 5, dedicado expresamente a la problemática de la inmigración y titulado “El asilo de inmigrantes”. Los inmigrantes de distintos países, “que llevarán los trajes peculiares de las diversas nacionalidades”, cantan los frutos de su ardua labor:

Humildes y honrados,  
con nuestro sudor  
sería fecunda  
la tierra peor. (López de Gomara 1890: s.p.)

Y, tal como a lo largo de toda la obra, en esta escena la música sirve de transición hacia una discusión entre varios personajes de rasgos estereotipados y/o alegó-

<sup>1</sup> Véase Justo López de Gomara (1889): *De paseo en Buenos Aires*. Bosquejo local en 2 actos y 10 cuadros, escrito en verso por Justo S. López de Gomara. Música de la Señorita Isabel Orejón, Buenos Aires: Tribuna Nacional. Un ejemplar se halla en la Fundación March, Madrid; el ejemplar de la Staatsbibliothek de Berlín está reportado como perdido durante la guerra. En 1890 se volvió a imprimir el texto en ocasión de la segunda temporada, esta vez con música de Avelino Aguirre, con la observación: “Estrenado el 28 de abril de 1890 en el Teatro Onrubia, por la Compañía de Lola Millanes Arcos, Empresa Varela-Jordán”, Buenos Aires: Imprenta de El Correo Español 1890 (entre otros, hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional, Madrid; en lo sucesivo se citará del ejemplar en la biblioteca de Argentores, Buenos Aires). De esta segunda impresión existe una reimpresión mecanográfica para fines didácticos (con indicación del número de verso, pero no de página, del original) en la colección *Documentos para la Historia del Teatro Nacional (Textos y Crítica)* (tomo 3, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras 1963), disponible en el Instituto Ibero-Americano (IAI), Berlín.



ricos, en este caso entre el joven inmigrante Diego y un personaje llamado “Don País”. Ambos comparten el elogio del trabajo, que aquí usan para enfrentar a un tercer personaje que ingresa a escena, llamado “el Conde”. El noble intenta hacer valer sus derechos de nacimiento, esfuerzo inútil en el nuevo país en gestación que es Argentina, hasta que “Don País” le explica claramente que allí las leyes de la vieja sociedad europea no tienen ya ninguna validez:

No hay nobleza en la cuna,  
En el nombre, en la fortuna,  
Sino en las buenas acciones. (López de Gomara 1890: o. S.)

Y la obra se cierra con un final apoteósico que retoma y sublima los tres criterios fundamentales de la nueva sociedad: el trabajo, el éxito y la nación:

El telón del fondo representa solamente un nimbo de luz, entre cuyos rayos superiores se lee la palabra ‘Trabajo’. Junto a este telón formando una pirámide en escaladas graderías, las colonias extranjeras con sus banderas, trabajadores con sus instrumentos, las industrias, las provincias y en la cúspide la República con el pabellón, celeste y blanco. Este grupo debe ser arreglado con la más esmerada estética é iluminado espléndidamente. (Música.) *Gran final sobre motivos del Himno Nacional.* (López de Gomara 1890: s.p.)

## Un público nuevo

Este texto es sintomático en más de un sentido del teatro de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Argentina.

Ello, en primer lugar, respecto a la problemática de la inmigración que hemos de tratar aquí. Desde la década de 1840 se discutía extensamente cómo mejor atraer colonos extranjeros para promover el desarrollo económico del relativamente despoblado país. Domingo Faustino Sarmiento, escritor y político, presidente de Argentina entre 1868 y 1874, había formulado la famosa oposición entre civilización y barbarie, y propugnado fortalecer el elemento civilizador a través de inmigrantes europeos, preferentemente nórdicos. El censo demográfico realizado bajo su gobierno en 1869, arrojó una población de solamente 1,83 millones de habitantes para todo el inmenso país. Esta realidad hubo de cambiar rápidamente, sobre todo a partir de 1870: entre 1881 y 1935 ingresaron al país 3,4 millones de inmigrantes, provenientes fundamentalmente de Europa del Sur y no del Norte, sobre todo de las regiones pobres de España e Italia. Todavía en 1914 el 30% de la población argentina había nacido fuera del país, y otro 30% era hijo o nieto de inmigrantes. Buenos Aires más que triplicó en 25 años su población de 230.000 habitantes que tenía en 1869 (1895: 783.000), y para el año 1914 la multiplicó casi por diez (2.035.000) con una proporción inmigratoria constante del 50% (Sánchez Albornoz 1977: 168-182). El grupo de trabajadores dependientes, básicamente obreros poco o no cualificados, en el puerto, por ejemplo, estaba conformado entre 1870 y 1914 en un 80% por inmigrantes. Si se analiza la población masculina de más de 20 años, las estadísticas arrojan algo más de tres inmigrantes por cada uno nacido en Buenos Aires (Scobie 1977: 269-278).

También el autor de nuestra pieza teatral, Justo Sanjurjo López de Gomara (1859-1923), llegó como inmigrante a Argentina, y allí se desempeñó fundamentalmente como periodista. Había nacido en Madrid, y su vida, como la

de muchos inmigrantes, “podía pasar por el guión de una novela costumbrista, policiaca o histórica”, como anota su más reciente biógrafo (Gismera Velasco 2011).<sup>2</sup> Ello no solo porque fue, hacia el fin de su vida, uno de los ganadores del Gordo de Navidad de la lotería madrileña, sino también porque había tenido que dejar España por sus convicciones antimonárquicas y socialistas, y porque en incontables vueltas del destino en Argentina se convirtió no solo en autor dramático, sino en uno de los más exitosos empresarios en los sectores de la prensa diaria y los bancos.

La inmigración masiva tuvo también consecuencias sobre las estructuras culturales del país, particularmente en la actividad teatral, como lo documenta nuestro ejemplo. En la Argentina del cambio de siglos se dio además el fenómeno (único, al menos con estas dimensiones, en toda América Latina) de que los inmigrantes ‘crearan’ su propio teatro como una forma temprana de entretenimiento masivo popular. Estas formas tempranas de teatro popular se desarrollaron a partir de números integrados al espectáculo circense tradicional, primero en forma de pantomima y más tarde dotados también de un texto hablado. En sus primeras épocas las piezas contenían elementos escénicos próximos al circo y al espectáculo de variedades (acróbatas, lanzadores de cuchillos, jinetes a caballo; más tarde también números de canto y guitarra, tal como los presenta López de Gomara entre las actividades musicales y de danza de los ‘inmigrantes’ en su pieza teatral), pero, sobre todo gracias a la influencia de los Podestá, una familia de artistas y actores, fueron transformándose con relativa rapidez en el sentido de piezas teatrales ‘clásicas’, en las que el elemento verbal desplazó crecientemente al circense. Se constata, en cierta medida, una transición funcional entre géneros populares: en un contexto de profundas transformaciones sociales, una forma de entretenimiento ya existente es ‘adoptada’ y puesta al servicio de una nueva finalidad cultural. En el lapso de unos diez años el circo ‘clásico’ (sin teatro) es transformado en el sentido de un ‘circo criollo’ ya tempranamente considerado específicamente nacional, cuyos elementos escénicos incorporados evolucionan en el sentido de un teatro hablado de contenidos específicos nacionales (Golluscio de Montoya 1984).<sup>3</sup> La Compañía Podestá se emancipa pronto y consecuentemente del marco circense, adquiere una sala teatral fija (el Teatro Apolo) y ofrece en el año 1901 un total de 1016, un año más tarde 969 funciones, o sea, entre dos y tres funciones diarias.<sup>4</sup> Ello a su vez señala la evolución hacia un espectáculo teatral cuya finalidad no es, como en la experiencia teatral tradicional de la burguesía, la de ‘llenar la velada’; por el contrario, constituye un suceso ameno de entretenimiento popular, de extensión más bien limitada, que en consonancia con ello cuesta menos dinero y posibilita una concurrencia incomparablemente mayor. Es posible comprar una entrada para una sola función (de aproximadamente una hora de duración), o también para ver varias piezas, una tras otra. En julio de 1889 el Teatro Pasatiempo del centro de Buenos Aires, el primero de estos ‘teatros por secciones’, ofrece el siguiente programa: a las 9 de la noche *Nina Pancha*; a las 10, *El lucero del Alba*; a las 11, *Coro de señoritas*. La entrada cuesta 50 centavos por pieza teatral y *per capita*. El éxito es enorme; en su momento de mayor auge, el Pasatiempo registra 50.000 espectadores en solamente un mes.

En este contexto cobra su sentido el prólogo de la obra *De paseo en Buenos Aires*. Cuando López de Gomara habla en efecto y expresamente de la existencia de ‘otro’, nuevo, público, con el que se identifica cuando habla del “espejo de nuestras costumbres”, se refiere a un fenómeno cuya existencia masiva hacia

<sup>2</sup> Compárese con el texto biográfico que sobre él publicó su contemporáneo Villegas (s.f.), del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional, Madrid.

<sup>3</sup> Para un contexto mayor, véanse entre otros: Lafforgue (1980), Ordaz (1999), Seibel (2002) y sobre todo Pellettieri (2002). El primer autor que presenta la evolución teatral (no atendida aquí) en las distintas provincias en un contexto mayor, es Pellettieri (2005/2007).

<sup>4</sup> Las memorias de José (“Pepe”) J. Podestá (2003) proporcionan una impresión muy vívida de la situación en esa época. Si bien la investigación más reciente ha corregido hacia abajo algunos de sus datos por considerarlos demasiado generosos, lo cierto es que su “Estadística para la Historia” (pp. 117-125) proporciona cierta noción de la cantidad de obras representadas y de funciones ofrecidas, así como de su éxito económico (años 1901-1903).

1890 revela una observación según la cual el éxito de la obra habría sido de tal magnitud, que la sala teatral habría alcanzado a albergar solamente a la tercera parte del público interesado en verla, y los espectadores impedidos de acceder al teatro habrían protestado bloqueando las calles adyacentes al teatro.

### Las revistas teatrales

Ese 'nuevo público' lleva además a una nueva forma de publicación, las revistas teatrales, que imprimen los textos dramáticos para su posterior lectura. Ya el texto de López de Gomara había aparecido en dos periódicos: primero en *Tribuna nacional*, y un año más tarde en *Correo español*, fenómeno común en la época, ya sea debido a que en los periódicos se podía imprimir a costos mucho menores, ya porque las revistas se vendían en el quiosco, junto al periódico. Es posible constatar ya tempranamente muchos volantes, periódicos y folletos (y no sólo en español, sino también en italiano) donde se presentan, ya procesadas, gran cantidad de informaciones relevantes para la vida cotidiana de los inmigrantes recién llegados (novedades legislativas, informaciones políticas, avisos sobre eventos culturales), incluso algunas provenientes del circuito de influencia de los movimientos anarquistas (Golluscio de Montoya 1996). También se encuentran publicaciones con colecciones de canciones y rimas populares, las cuales, dada la proporción bastante elevada de analfabetos totales o parciales entre los recién llegados, se proponen retomar tradiciones culturales de la oralidad para propagarlas en forma escrita. En su libro *Cancionero rioplatense (1880-1925)*, aparecido en Biblioteca Ayacucho (un proyecto editorial dedicado a perpetuar obras clave del desarrollo cultural de América Latina), Walter Guido y Clara Rey de Guido reunieron en 1989, por primera vez en una antología, esos textos de canciones y rimas (clasificándolas, entre otros, según criterios como "sentimentales", "histórico-patriotas", "socio-políticas", "libertarias" o "de actualidad"), para lo cual, a propósito, recurrieron también a los fondos del Instituto Ibero-Americano (IAI) de Berlín. El muy despectivo comentario que esos materiales le merecen, en 1902, a Ernesto Quesada (jurista y escritor cuya donación de su biblioteca fue el origen de la fundación del Instituto Ibero-Americano), al considerar que prácticamente son una misma cosa la delincuencia, el teatro de inmigrantes y los medios impresos masivos de la primera época, no hace más que subrayar, incluso desde la crítica, el notable impacto cultural de estas publicaciones:

Desgraciadamente, los tales folletines, halagando todas las bajas pasiones de las masas incultas, adquirieron una popularidad colosal: ediciones económicas á precios ínfimos los pusieron en manos hasta de los más menesterosos. Todos los que viven en pugna con la sociedad, desde el ladrón hasta el desterrado de la fortuna; desde el bandido hasta el atorrante; desde el que odia el oropel de los ricos, convencido de que jamás podrá alcanzar á gozar de él, hasta el que lucha descorazonado con la miseria y odia instintivamente á los que tienen medios de fortuna; todos los fermentos malsanos de la sociedad experimentaron verdadera fruición al leer las hazañas de esos *matreros* – verdaderos *outlaws*, enemigos del orden social – que acuchillaban policías... El bajo teatro criollo, de circo, se apoderó de esa materia prima, y los dramones de marras comenzaron á alternar con las payasadas, hasta convertirse en un género de una popularidad asombrosa. (Quesada 1902: 35-36)

Y se encuentran, como ya hemos mencionado, además de publicaciones individuales con el texto de una pieza teatral, abundantes colecciones de cuadernillos con el título común de una revista y cierta continuidad en la frecuencia de su aparición. Se trata de cuadernillos delgados (generalmente de 16 o 24 páginas, en la mayoría de los casos sin numerar), en octavillas o incluso en formato más pequeño, y casi siempre en papel de muy mala calidad y con una presentación también mala, lo cual indica que apuntaban al consumo rápido y no a una larga conservación. Se trataba, a fin de cuentas, de poder leer en casa el texto de la obra de teatro recién vista, y no de integrar los cuadernillos a una biblioteca.<sup>5</sup> Las tapas eran de papel algo más resistente, generalmente con un título dibujado, una caricatura que en algunos casos podía ser política, frecuentemente también un retrato del autor o una fotografía de una escena de la puesta (las preferencias varían con los años); en la contratapa solían citarse reseñas de la obra, mientras en las cubiertas interiores había avisos publicitarios que ayudaban a financiar la impresión y que hoy resultan especialmente interesantes. Además de cafés y establecimientos similares cercanos al teatro, los avisos refieren también a productos relacionados con el teatro, como una casa de alquiler de vestuario y disfraces, talleres de costura, etc., así como librerías y también avisos propios sobre publicaciones anteriores conteniendo otras piezas teatrales. Estos avisos permiten reconstruir la infraestructura de las representaciones teatrales, verificar direcciones o también establecer simplemente una lista completa de los títulos de las obras teatrales impresas en esa colección. Frecuentemente incluían también 'noticias teatrales', como anuncios de nuevas obras, novedades sobre la integración del cuerpo de empleados o el elenco artístico de los teatros, a veces también comentarios de una obra de otro autor.

Los canales de distribución de estas publicaciones se corresponden con las características descritas: las mismas se vendían en quioscos de diarios, estaciones de transporte público, en parte también por distribución directa a domicilio, pero fundamentalmente, por un lado, en los establecimientos teatrales, a través de los encargados del guardarropa o del control de los boletos de entradas, esto es, de la misma manera en que hoy suelen venderse los programas de la función teatral; y, por otro lado, a través de los editores, quienes eran muchas veces propietarios de pequeñas librerías en las que, además de los cuadernillos, era posible comprar artículos de papelería, juguetes y útiles escolares. Generalmente no poseían una imprenta, sino que encargaban 'fuera' la impresión de los cuadernillos.<sup>6</sup> Más allá de estas estructuras locales, los cuadernillos llegaban frecuentemente también a las provincias, y en casos particulares incluso eran enviados a librerías de Santiago de Chile y de Madrid. No es fácil determinar el volumen de los tirajes: habrá oscilado, según la revista del caso, entre algunos cientos y varios miles de ejemplares (algunas fuentes hablan de más de 100.000 ejemplares para algunos títulos, pero, siempre que la cifra sea correcta y no el resultado de una entusiasta exageración, se habrá tratado de casos aislados, válidos solamente para algún número de una colección). Casi todas las revistas se publicaron en Buenos Aires; en cantidad muy inferior aparecieron también en Montevideo y en algunas provincias de Argentina (en Mendoza, entre otras). Los títulos cambiaban rápidamente, la existencia de una revista iba desde las pocas semanas con un total de escasos números, hasta los casi veinte años y 700 números de algunas 'grandes' revistas, institucionalizadas, como *Bambalinas*.

Nora Mazziotti, investigadora argentina de Historia del teatro, procuró, en un artículo de 1985 ineludible hasta el día de hoy, hacer una suerte de in-

<sup>5</sup> Nora Mazziotti (1985: 79) describe con toda razón la función de estas publicaciones como sigue: "El espectador que se había reído, emocionado o interesado con la pieza, necesitaba, además, tenerla, releerla, ya que ese teatro le brindaba información, posibilitaba la indagación, la explicación sobre sí mismo y sobre la sociedad en que vivía."

<sup>6</sup> Cristina Parodi Lisi y José Morales Saravia dieron a conocer, en una ponencia de 1986 publicada como impresión privada ese mismo año, una lista de todas las imprentas cuyos productos forman parte de la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche conservada en el IAI. La lista, cuyos datos exhiben, por un lado, múltiples carencias o imprecisiones, revela, por otro lado, la gran cantidad de imprentas que figuran una única vez, de lo cual se infiere que todavía no se había alcanzado la especialización ni profesionalización de la tarea (véase Parodi Lisi/Morales Saravia 1986).

ventario de estas publicaciones (Mazziotti 1985).<sup>7</sup> Su lista está encabezada por dos revistas aparecidas por primera vez en 1910: *El teatro criollo*, que salió quincenalmente a lo largo de cuatro años, y *El teatro nacional*, uno de los proyectos editoriales de vida más larga, la cual, con una interrupción entre 1914 y 1918, alcanzó probadamente los 178 números y dejó de publicarse recién en 1924. Como ya se señaló, *Bambalinas* fue un título institucionalizado, apareció desde marzo de 1918 hasta marzo de 1934. Mazziotti pudo registrar 762 números y 12 suplementos; en ella se imprimieron, sin embargo, también abundantes traducciones y adaptaciones de novelas. Otros títulos de revistas longevas fueron *La escena*, fundada en 1918 y continuada hasta 1933 (797 números y 125 cuadernillos complementarios, lo que la convierte en la revista teatral de mayor volumen de su tiempo); *Teatro popular*, fundada en 1919, con un total de 133 cuadernillos de aparición semanal, conteniendo sin embargo muchas veces piezas teatrales europeas; y *El teatro argentino* (1919/20), de la que Mazziotti pudo registrar en 1985 un total de 52 números de aparición semanal. A pesar de la seriedad de las investigaciones realizadas, estos datos no dejan de ser algo inseguros, como revela el hecho de que en el Instituto Ibero-Americano (IAI) se encuentren hoy un total de 55 números de la revista mencionada en último término, esto es, tres números más de los que detectó Mazziotti. La lista confeccionada por Mazziotti, a su vez, enseña cuántos títulos alcanzaron solamente un máximo de diez números, y que casi todas las revistas fundadas después de 1919 tuvieron una vida más bien breve.

### **Dos ejemplos: Las obras impresas de Nemesio Trejo y la revista *El teatro criollo***

Nos proponemos ilustrar lo expuesto a través de dos ejemplos: la perspectiva de un escritor y la estrategia de impresión de una revista.

Nemesio Trejo (1862-1916) es, en esta tradición, seguramente el más exitoso de los autores dramáticos centrados en la problemática social de los inmigrantes y los conflictos políticos durante el cambio de siglos. Fue un muy destacado defensor de los derechos de autor y uno de los fundadores de Argentores, la organización sindical de los autores dramáticos argentinos de la época.<sup>8</sup> Entre las 19 obras teatrales que a partir de 1890 se le pueden adjudicar con la seguridad de estar impresas (y que, evidentemente, no son toda su producción; Puccia (1990: 27-28) por ejemplo nombra un total de 52 piezas), hallamos una en la *Gran colección de obras teatrales de Andrés Pérez* (a saber: *La guardia nacional*, 1894), y una segunda, de un año más tarde (*Los dos misioneros*, 1895), en una serie titulada *Ediciones económicas completas de la Librería Teatral de Andrés Pérez*. A partir de esta fecha, la mayoría de las impresiones documentadas de sus obras aparecen en las revistas teatrales del momento: *El registro civil*, por ejemplo, estrenada en 1895, aparece en la importante revista teatral *El teatro nacional*, en 1918, N° 8, y en el mismo medio y el mismo año, la obra *Los vividores*, estrenada recién en 1902. *Los políticos*, la pieza más exitosa de este género teatral (más de 700 presentaciones), estrenada en 1897, aparece ese mismo año en la imprenta La familia italiana (!), diez años más tarde (1907) aparece en la colección *El teatro argentino*. *La Trilla*, representada en 1901, y *Dramas de familia*, representada en 1903, se publican ambas en 1918 en *La novela cómica porteña* (una revista teatral, no obstante el título de la publicación); *Los inquilinos* (1907)

<sup>7</sup> Véase también Mazziotti (1990), que incluye un estudio especial sobre la revista *Bambalinas* manejando en parte el mismo material y también una versión parcialmente actualizada de su lista de revistas teatrales publicada 1985 (1990: 80-81).

<sup>8</sup> Véanse planteos más recientes en Puccia (1993); Pellarolo (1997). La obra de Trejo en su conjunto todavía no ha recibido la atención que merece, tampoco ha sido editada la totalidad de sus piezas teatrales. Las informaciones que siguen provienen del primer intento de bibliografía de las obras de Nemesio Trejo en Golluscio de Montoya/Bremer (1990) (actualizado en algunos pasajes).

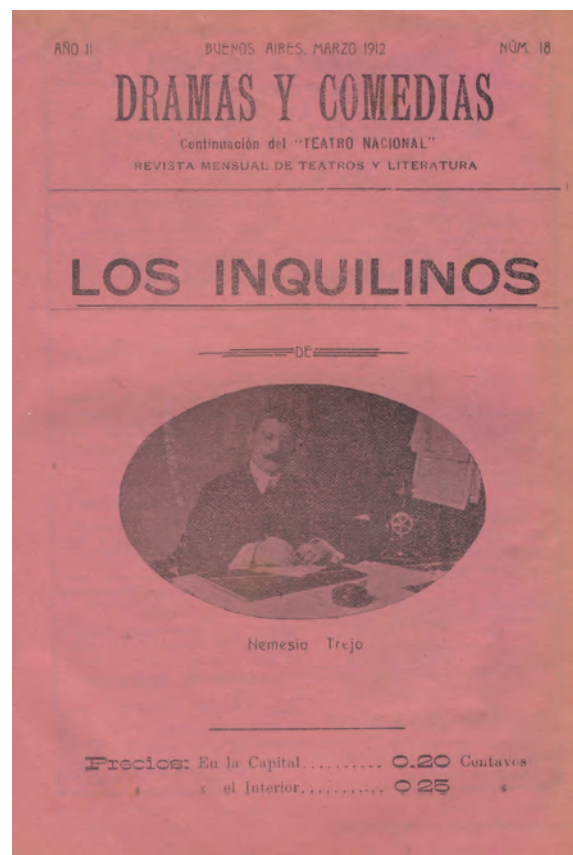


aparece en *Dramas y comedias* en 1912; *Las mujeres lindas* y *El ingenio en el arte*, se publican póstumamente en *Bambalinas*, en 1922.

Se advertirá que la fecha de publicación de un texto dramático en una de estas revistas no necesariamente coincide con la fecha de su producción ni de su estreno. Frecuentemente parecería que las revistas documentasen éxitos pasados, quizá en ocasión de la reposición de una pieza teatral, y que no necesariamente les interesase imprimir las piezas más actuales, como había sido el caso de las primeras impresiones individuales de textos dramáticos, antes del fin del siglo XIX. Ello se vincula al hecho de que algunas de las revistas teatrales no publicaban obras de autor nacional, o lo hacían solo en parte, y optaban por obras exitosas de autor europeo, las cuales, de no provenir, como en muchos casos, de España, se publicaban en versión traducida. Así es que *El teatro universal* (1920; Mazziotti señala en 1985: “encontrados 20 números”; en 1990 “34 números”; al IAI le constan 56 números) no fue la única revista teatral que, como promete su título, difundió obras de Strindberg, Tolstói u Oscar Wilde.

Nora Mazziotti ha trazado, como ya mencionamos, la trayectoria de una revista teatral y se ha valido para ello de *Bambalinas*. Es nuestro propósito complementar sus hallazgos analizando *El teatro criollo*, de aparición más temprana.<sup>9</sup> Esta revista teatral resulta especialmente interesante por cuanto es (no solo según la lista de Nora Mazziotti) la más antigua de su tipo y porque apareció, a través de un total de 13 números, desde noviembre de 1909 hasta diciembre de 1912, lo que permite considerarla representativa de la etapa temprana de las revistas teatrales. Lo que más llama la atención es que la revista salía en dos ediciones diferentes: una “edición popular” y una “edición de lujo”, lo que explica la gran diferencia en el grado de conservación de los ejemplares disponibles en papel de una u otra calidad.<sup>10</sup> El número costaba 20 centavos en la edición de lujo, y 10 centavos en la edición popular; los números atrasados costaban respectivamente 50 y 30 centavos; la suscripción por seis meses se ofrecía a dos pesos, si bien la aparición de la revista era, de hecho, irregular. Las reimpresiones posteriores confirman la presunción de los investigadores sobre el enorme éxito de ventas de la revista (Mazziotti 1985; 1990): el gran esfuerzo financiero y técnico de la reimpresión de una revista solo se justificaba si había una demanda y una expectativa de venta considerables. Reimpresiones tardías demuestran, además, que los cuadernillos también podían resultar interesantes cierto tiempo después de su primera impresión, posiblemente en el contexto de una nueva puesta en escena de las obras. Algo similar permiten concluir las impresiones de las obras de Nemesio Trejo, en parte bastante posteriores a su estreno.<sup>11</sup>

En lo referente a los ya mencionados avisos publicitarios en las cubiertas interiores de las revistas teatrales, no resulta sencillo, a partir de los avisos en *El teatro criollo*, extraer conclusiones claras sobre su círculo de lectores, pese a que ello resultaría particularmente interesante. Los productos anunciados son de uso urbano y apuntan fundamentalmente a un público consumidor masculino. Junto a la publicidad de una zapatería y la de un álbum conmemorando el centenario de la República Argentina, se hallan varios avisos de los “Cuellos de Mey” de la tienda Elegancia y Economía (se trata de cuellos de cartulina blanca, fabricados en Leipzig y adquiribles en Argentina en paquetes de a docena, los que permitían exhibir un cuello de camisa limpio y almidonado incluso si no



*Dramas y comedias*, 18, 1912  
(Revistas teatrales y colecciones  
de novelas cortas, IAI)

<sup>9</sup> Las siguientes precisiones se apoyan fundamentalmente en la tesis de grado de Magister inédita de Hannah Hagedorn (Universität Halle, 2008) así como en la contribución de Hagedorn (2012).

<sup>10</sup> Una autopsia de los fondos del IAI arroja que los números 1, 2 y 5-9 provienen de la colección en “edición popular”, mientras los cuadernillos 3 (en la segunda edición, de octubre de 1910) y 10-13 provienen de la “edición de lujo”. No se conserva el número 4; en la tapa del número 5 se lee, manuscrito por Lehmann-Nitsche (ver abajo) la anotación: “(Volumen 4: Los Pibes, por José Eneas Ríu) completamente agotado”. Parece evidente que no logró obtener ese número atrasado y que, a diferencia de lo ocurrido con los números 1 y 3, no hubo de este una segunda edición.

<sup>11</sup> Otro ejemplo es el exitoso sainete de José González Castillo *Entre bueyes no hay cornadas*, publicado en el número 1 de *El teatro criollo* (1909), y también en el número 38 de *El teatro nacional* (1914, 4ª época); posteriormente en el N° 23 de *La novela cómica porteña* (1918, 1ª época), y nuevamente en el N° 56 de *Teatro popular* (1920, 2ª época).

se disponía de una planchadora de camisas), así como de los Liquore Strega importados de Italia por su importador exclusivo José Peretti. El calzado para caballeros se ofrecía en dos modelos, al precio de 10 y de 12 pesos. En el número 6 de la revista, la sastrería de caballeros Casa Zaporta anuncia un casimir inglés recién recibido en forma directa. Se trata de avisos que, pese a cierta indefinición de contornos, permiten reconstruir el perfil de un grupo destinatario con predominio de lectores de clase media sin grandes recursos económicos y culturalmente vinculados a Italia.

Es interesante cotejar la conducta comunicativa de *El teatro criollo* para con sus lectores, por ejemplo con la de *Bambalinas*. Ambas revistas teatrales eran realizadas por autores teatrales que comparten una concepción sobre su difícil tarea en el campo intelectual y desean profundizar la comunicación con sus lectores, particularmente debido a que estos últimos forman parte de un entusiasta público teatral. En *Bambalinas* y en otras revistas teatrales posteriores, ello lleva a la creación de secciones especiales con participación del público lector o del público teatral, por ejemplo para elegir al actor preferido del público, o en una sección con críticas teatrales escritas por lectores, o en secciones que reproducen pequeños monólogos y diálogos escritos por suscriptores (Mazziotti 1990: 86-87). En *El teatro criollo* dichas secciones escasean en los primeros números para incrementarse con el correr del tiempo. Como parte de esta comunicación más intensa con el lector, más allá de la mera impresión de la pieza teatral, puede mencionarse la impresión de fecha, lugar y elenco de la primera puesta de una obra teatral, y de sus eventua-

les puestas siguientes; ello se complementa, desde el número 8, con retratos de actrices y actores fotografiados en sus papeles dramáticos, entre los que se reconoce a los preferidos del público; en el número 13 se reproducen, en tres páginas, notas tomadas de diferentes diarios de Buenos Aires (*La razón*, *El nacional*, *El diario*, *Crónica* y otros) sobre la obra teatral *Del mismo barro* y las dos puestas en escena de esta por dos compañías teatrales diferentes (estreno y puesta posterior). En ello es posible reconocer algunos rasgos característicos del surgimiento gradual y el futuro desarrollo de las revistas teatrales populares, a saber: si al comienzo del proyecto editorial los autores coinciden, en los prólogos de las impresiones de las obras teatrales, en su autoestima que los habilita a considerar suficientes la impresión y la función que la misma cumple (Hagedorn 2012), los números sucesivos dejan un espacio creciente para que en la discusión participen también los espectadores y los intérpretes de esas obras.

### **El camino de las revistas hasta el Instituto Ibero-Americano: Robert Lehmann-Nitsche**

¿Cómo vienen a dar estas revistas y estos folletines al Instituto Ibero-Americano?

La respuesta tiene dos partes.

Una primera respuesta parcial debe explicar por qué estas publicaciones no se encuentran más bien en la propia Argentina. Como hemos visto en la breve cita del trabajo de Quesada sobre el *Criollismo en la literatura argentina*,



Retrato de Robert Lehmann-Nitsche  
(Colección de placas fotográficas del IAI)

los contemporáneos tenían sus grandes reparos respecto a este tipo de literatura, vinculado no solamente por Quesada de manera relativamente directa con formas de la 'anti-cultura', incluso con la delincuencia. Adolfo Prieto ha descrito esta situación como "dos espacios de lectura":

Puede presumirse que una proporción considerable del nuevo público agotó la práctica de la lectura en el material preferentemente informativo ofrecido por la prensa periódica. Pero puede conjeturarse al mismo tiempo, con bastantes indicios a la mano, que otro sector numerosísimo del mismo público se convirtió en el receptor de un sistema literario que en sus aspectos externos no parece sino un remedo, una versión de segundo grado del sistema literario legitimado por la cultura letrada. El libro es aquí un objeto impreso de pésima factura; la novela es folletín; el poema lírico, cancionero de circunstancias; el drama, representación circense. (Prieto 1988:11)

Este material de una nueva cultura popular, mal impreso sobre un papel de pésima calidad, poesía u obras teatrales centradas temáticamente en los conflictos sociales desencadenados por la inmigración reciente, necesariamente debió permanecer mucho tiempo, se encuentra en medio de un campo literario todavía organizado de manera tradicional y "legitimado por la cultura letrada", fuera del umbral de percepción de las instituciones culturales correspondientes. Estas últimas, como es natural en esa lógica de percepción, no recolectaron ese material: en las 'bibliotecas serias', tanto públicas como privadas, no había lugar para él.<sup>12</sup> La única excepción fue, por motivos comprensibles, cuanto mucho, el archivo de Argentores y de las instituciones que la antecedieron, debido a que estas necesitaban los textos impresos para, sobre su base, conceder los permisos para su representación y para cobrar los porcentajes correspondientes por derechos de autor. Aquí el concepto clave es 'criollo' o 'criollismo'. "Lo criollo era lo primitivo, lo elemental, y a poco, comenzó a ser lo pintoresco para estos hombres que empezaron a tratar de hacer de las ciudades activos centros de europeización del país", señala Romero sobre la situación en el siglo XIX (Romero 1965:16). Pero esto cambió. En medio de un acelerado proceso de modernización y entre la mezcla de nacionalidades, lenguas y costumbres que vivía el país, precisamente el criollismo se convirtió en oferta de identificación y en acreditación de la inmediata asimilación cultural en tanto argentino 'auténtico'. Nuevamente Adolfo Prieto:

Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían muñirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social. (Prieto 1988: 18)

Por ello debe entenderse como programática la elección, para la revista teatral examinada, del título *El teatro criollo*. Comporta al mismo tiempo una toma de posición en una disputa en la cual una concepción conservadora de la cultura se esfuerza por arrinconar las manifestaciones de la nueva corriente de cultura popular.

Igualmente programático debe considerarse el hecho de que un inminente coleccionista justamente esos productos y los abarque bajo el título 'Biblio-

<sup>12</sup> Apréciase esta observación más abarcadora de Prieto: "En la mayoría de los manuales de historia literaria escritos desde entonces, en los depósitos de las bibliotecas públicas, en las listas de textos escolares, en la celebración de los fastos, en todo lo que sume memoria y recuperación oficial del pasado, el espacio ocupado por el corpus de la primera literatura popular es prácticamente un espacio en blanco". (Prieto 1988: 21)

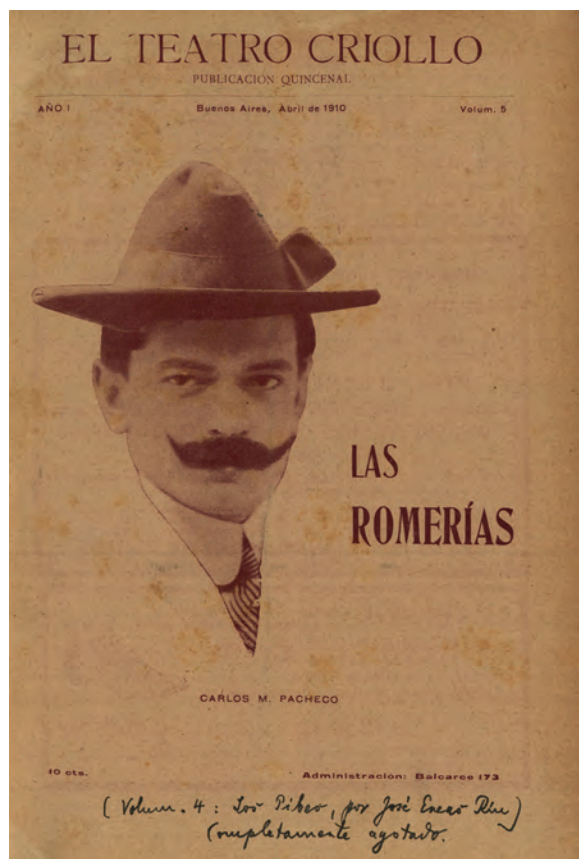
teca Criolla'. Esta es la segunda parte de la respuesta: por qué estas publicaciones se hallan en el Instituto Ibero-Americano (IAI) de Berlín con una densidad única en el mundo. Robert Lehmann-Nitsche, alemán de nacimiento, dispuso

en su colección todo aquello que guardaba alguna relación en sentido amplio con la nueva cultura popular de Argentina, su patria de adopción: cuadernillos y folletos con versos populares, publicaciones menores con acertijos, horóscopos, especulaciones astrológicas, y también volantes, fotografías, octavillas, hojas de publicidad, caricaturas. En cierto modo, conservó todo aquello que uno desecha enseguida, o a más tardar en la próxima mudanza, y que, como ya se dijo, se mueve claramente por debajo del umbral recolector de cualquier institución cultural. También integran ese material las revistas teatrales y las colecciones de novelas cortas de la época, que Lehmann-Nitsche reunió y en la mayoría de los casos mandó encuadernar cada vez que completó una colección, señal inconfundible de que las tomó en serio como documentos, y que las quiso conservar 'para el futuro'.

No es este el lugar para repasar en detalle la biografía de Lehmann-Nitsche.<sup>13</sup> Señalemos meramente que nació en 1872 y que en la primavera de 1897 emigró a Argentina; que allí trabajó en el recién fundado Museo de La Plata, hizo rápidamente carrera como científico y recién en 1930, tras jubilarse, regresó a Alemania. Falleció en abril de 1938 en Berlín. Poco después, su viuda vendió una parte importante del material a la biblioteca de Berlín (y, en menor medida, también a otras instituciones en Alemania), para, con el producto de esa venta, poder financiar su regreso a Argentina. Desde entonces, el legado y gran parte de las colecciones, como efectivamente la Biblioteca Criolla, se encuentran en el IAI.

Lo que debe destacarse es el hecho de que Lehmann-Nitsche fue el primero en asumir la protección de estos documentos de una nueva cultura popular urbana en Argentina. Antropólogo de formación (y por ello director del Departamento de antropología del Museo de La Plata), dio un paso que lo llevó de coleccionar y medir los cráneos de los fondos del museo, a coleccionar y medir el lado material de la cultura latinoamericana (ese paso lo trasladó, también, de un pasado remoto al presente). Así emprendió muchos viajes, a veces prolongados, de investigación y recolección dentro y fuera de Argentina, entre otros al Chaco y a Tierra del Fuego. Mantuvo correspondencia y realizó intercambio de objetos con numerosos colegas, interesados como él en la cultura popular material; confeccionó para sí y para distintos museos colecciones de materiales etnológicos, para lo que tomó gran cantidad de fotografías y reunió materiales de las culturas orales de Argentina, no solo en forma de transcripciones, sino también de grabaciones sonoras directas en cilindros de cera difícilmente transportables y operables (materiales que hoy se conservan en el Ethnologisches Museum Preußischer Kulturbesitz, el Museo Etnológico de los Museos Estatales de Berlín, Fundación Patrimonio Cultural Prusiano).

El paso dado por Lehmann-Nitsche en el sentido de documentar la cultura popular urbana en ese crisol de etnias y culturas que era Buenos Aires, sigue siendo inusual y, en gran medida, único. Los autores representados con mayor frecuencia en su colección de cuadernillos con versos, muchas veces de

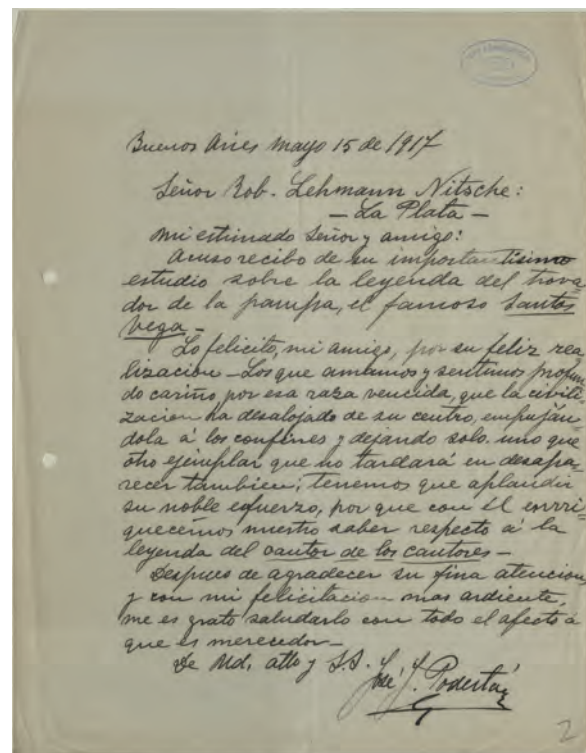


*El teatro criollo*, 5, 1910  
(Revistas teatrales y colecciones de novelas cortas, IAI)

<sup>13</sup> Por detalles y todo lo siguiente, véase Bremer (2008) con más documentación.



motivos gauchescos, son Manuel Cientofante (87 títulos), Félix Hidalgo (56) y Eladio Jasme Iñesón, conocido como el gaucho Talerito (53), todos autores que no sobrevivieron en ninguna historia de la literatura ni en ninguna antología orientada a los valores culturales hegemónicos.<sup>14</sup> Justamente esta postura llevó a Lehmann-Nitsche a coleccionar también revistas teatrales, el fundamento original de la colección berlinesa. Tras lo ya dicho, se entiende que estos fondos impresos estén acompañados de numerosos materiales no impresos: además de las revistas teatrales, hay abundantes otros materiales sobre la vida teatral, como programas, fotografías de los actores y los escritores teatrales; una extensa correspondencia. Así es que José Podestá, por ejemplo, al tanto de las actividades recolectoras de Lehmann-Nitsche, le escribió por lo menos dos cartas en 1916/17, las que se conservan hasta hoy en su legado. Por su parte, Lehmann-Nitsche escribía sus cartas sobre un papel que ostenta un *ex libris* con la ilustración de un payador con guitarra y la leyenda "Biblioteca Criolla Robert Lehmann-Nitsche", y adicionalmente a esa etiqueta adhesiva, un sello con la leyenda "R. Lehmann-Nitsche – Música criolla" (Fondos del IAI, puede verse la ilustración en Bremer 2008: 29). Lo que durante mucho tiempo en la discusión del criollismo de los contemporáneos fue objeto de conflicto y también de encendido rechazo, fue para Lehmann-Nitsche la descripción de los objetos de su colección, cargada para él de valor claramente positivo. Para el Instituto Ibero-Americano esos objetos son la base de unos fondos de relevancia identitaria esencial, que además se vienen ampliando constantemente en los últimos diez años. Para la historia cultural argentina, esos objetos son un golpe de suerte, dado que no hay en el mundo ninguna otra colección con tal abundancia de objetos de su cultura popular urbana temprana.



Carta de José Podestá a  
Robert Lehmann-Nitsche (15/05/1917)  
(Legado Lehmann-Nitsche, IAI)

## Bibliografía

- Bremer, Thomas (1997): "Repräsentation, Immigration und Urbanisierung. Zur kulturellen Hybridisierung im Populartheater Argentinas um die Jahrhundertwende (1880-1910)". En: Herlinghaus, Hermann/Riese, Utz (eds.): *Sprünge im Spiegel. Postkoloniale Aporien der Moderne in beiden Amerika*. Bonn: Bouvier, pp. 138-165.
- Bremer, Thomas (2003): "Hacer de dos naciones una. L'immigrazione italiana e il teatro argentino di fine Ottocento (1880-1910)". En: Kylousek, Petr (ed.): *Codifications et symbols des cultures nationales*. Actes du Colloque tenu de 13 au 15 juin 2002 à l'Université de Brno. Brno: Massarykova Univerzita, pp. 123-130.
- Bremer, Thomas (2008): *Stichwort Argentinische Popularkultur. Zur Bedeutung und Erschließung des Nachlasses von Robert Lehmann-Nitsche*. Halle: GILCAL.
- Gismera Velasco, Tomás (2011): "Justo Sanjurjo López de Gomara". En: *Boletín Arriaca. Casa de Guadalupe en Madrid*. <<http://gentesdeguadalupe.blogspot.de/2011/11/justo-sanjurjo-lopez-de-gomara.html>> (15/11/2013)
- Golluscio de Montoya, Eva (1984): "Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense". En: *Caravelle* (Toulouse), 42, pp. 141-151.

<sup>14</sup> Algunos de esos textos se hallan, como se ha dicho, en el *Cancionero rioplatense* de Rey/Guido (1989), el que reúne 154 de los 643 textos de la Biblioteca Criolla que los autores tuvieron a disposición.

Golluscio de Montoya, Eva (1996): *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910)*. Estudio y Antología. Con el texto inédito de ¡*Ladrones!*, de Florencio Sánchez. Ottawa: Girol.

Golluscio de Montoya, Eva/Bremer, Thomas (1990): "Aporte documental para la historia del teatro argentino: la producción de Nemesio Trejo (1862-1916)". En: *L'Amérique Latine entre la dépendance et la libération. Hommage à Jaime Díaz-Rozzotto*. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 416. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 633-637.

Hagedorn, Hannah (2012): "La discusión de una nueva identidad de autor en la revista de teatro popular 'El Teatro criollo'". En: Kovács, Flóra/Mátyás, Dénes/Kürtösi, Katalin (eds.): *Contacts and Contrasts: North-South, East-West in Literature, Culture, History*. Szeged: JATE Press 2012, pp. 71-77.

Lafforgue, Jorge (1980): "Panorama del teatro". En: Zanetti, Susana (ed.): *Historia de la literatura argentina*. Tomo 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 73-96.

López de Gomara, Justo (1890): *De paseo en Buenos Aires*. Bosquejo local en 2 actos y 10 cuadros, escrito en verso por Justo S. López de Gomara. Estrenado el 28 de abril de 1890 en el Teatro Onrubia, por la Compañía de Lola Millanes Arcos, Empresa Varela-Jordán. Buenos Aires: Imprenta de El Correo Español (reimpresión mecanográfica, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras 1963).

Mazziotti, Nora (1985): "El auge de las revistas teatrales argentinas en 1910-1934". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 142, 425, pp. 73-88.

Mazziotti, Nora (1990): "Bambalinas: el auge de una modalidad teatral-periodística". En: Armus, Diego (ed.): *Mundo urbano y cultura popular*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 69-89.

Ordaz, Luis (1999): *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Claridad.

Parodi Lisi, Cristina/Morales Saravia, José (1986): *Inmigración y literatura popular en el Río de la Plata: la 'Biblioteca criolla' del fondo Lehmann-Nitsche en el Instituto Ibero-Americano de Berlín*. XXXI. Congreso SALALM, Berlín.

Pellarolo, Silvia (1997): *Sainete Criollo/Democracia/Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires: Corregidor.

Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2002): *Historia del Teatro en Buenos Aires*. Tomo 2: *La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2005/2007): *Historia del Teatro en las Provincias*. 2 tomos, Buenos Aires: Galerna.

Podestá, José J. (2003): *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna 2003.

Prieto, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Puccia, Enrique Horacio (1993): *Nemesio Trejo, pionero del sainete criollo*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.

Quesada, Ernesto (1902): *El 'criollismo' en la literatura argentina*. Buenos Aires: Coni.

Rey de Guido, Clara/Guido, Walter (1989) (eds.): *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Romero, José Luis (1965): *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo xx*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Albornoz, Nicolás (1977): *La población de América Latina*. Madrid: Alianza.

Scobie, James R. (1977): *Buenos Aires: del centro a los barrios 1870-1910*. Buenos Aires: Solar.

Seibel, Beatriz (2002): *Historia del teatro argentino*. Tomo 1: *Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.

Villegas, Emilio F. de (s.f.): *Bosquejo histórico de El Diario Español y apuntes biográficos de su director D. Justo S. y López de Gomara*. Sl., s.f, posiblemente Buenos Aires 1907.

## Apéndice: revistas teatrales 1909-1921

- 1909 *El teatro criollo* (quincenal, hasta 1914)
- 1910 *El teatro nacional* (Primera época; al principio quincenal; después semanal, hasta 1914)
- 1911 *Dramas y comedias* (quincenal)
- 1912 *Nuestro teatro* (quincenal, hasta 1914)
- 1913 *Mundial teatro* (quincenal, pocos números)
- 1918 *La novela cómica porteña* (semanal, por lo menos 31 números)  
*El teatro nacional* (Segunda época, hasta 1924, ambas colecciones juntas 178 números)  
*La novela teatral* (quincenal, por lo menos 15 números)  
*Bambalinas* (1918-1934, 762 números y 12 suplementos)  
*La escena* (1918-1933, semanal, autores argentinos y en oportunidades también traducciones, 797 números y 125 suplementos)
- 1919 *El teatro argentino* (los primeros tres números quincenales, después semanales, hasta 1921, por lo menos 55 números)  
*Teatro popular* (hasta 1923, 133 números, contiene también piezas teatrales europeas)
- 1920 *El teatro universal* (semanal, sobre todo piezas teatrales europeas, también en traducción)  
*Teatro rosarino* (quincenal, publica piezas teatrales de autor local)
- 1921 *El teatro* (semanal, por lo menos 94 números, piezas teatrales argentinas y europeas)  
*Teatro selecto* (semanal, publica predominantemente piezas teatrales españolas, por lo menos 20 números y 6 suplementos)  
*Arriba el telón* (semanal, aparentemente solo 4 números)  
*La farsa* (3 veces al mes, frecuentemente sin fecha, autores argentinos, con numerosas reimpresiones)

(según Nora Mazziotti (1990); con correcciones)





# Educar y entretener: proyectos editoriales en el apogeo de la producción masiva de libros

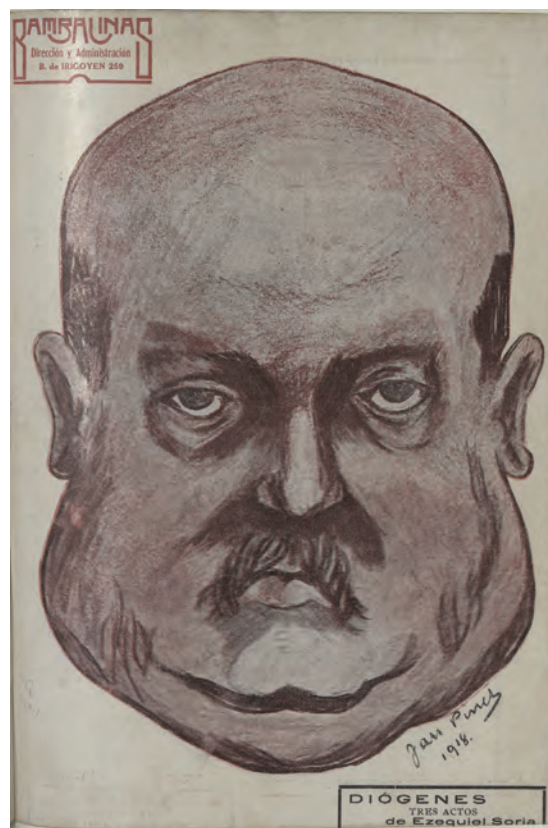
Katja Carrillo Zeiter

## Introducción

Las revistas teatrales y las colecciones de novelas cortas de comienzos del siglo xx conservadas en el Instituto Ibero-Americano (IAI), se distinguen en primer lugar por su diversidad. Una diversidad que va más allá de la dualidad en cuanto al género literario (teatro y novela), para abarcar también los temas, formatos, posicionamientos y objetivos perseguidos por las distintas publicaciones.

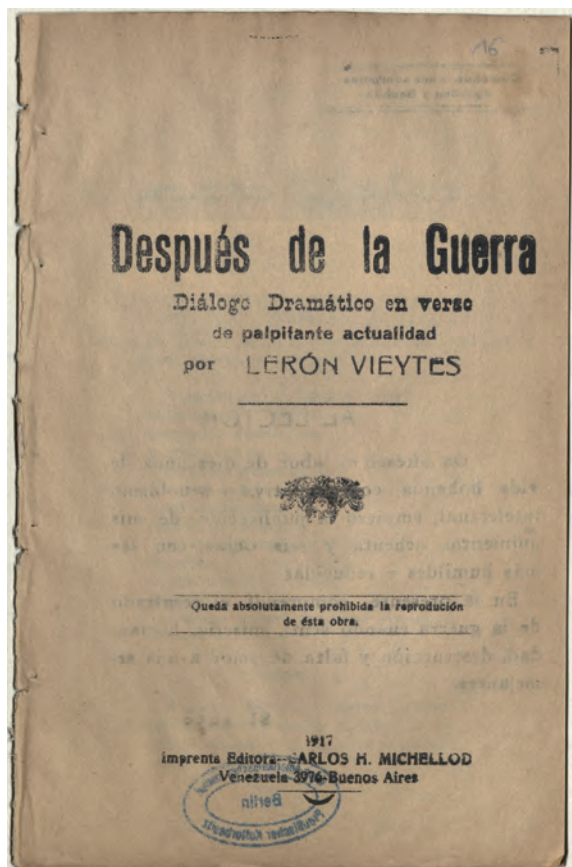
Mientras el objetivo de las revistas teatrales era, ante todo, la difusión de las piezas teatrales representadas con éxito en los escenarios de Buenos Aires al momento de la publicación o también algunos años antes, la gran variedad de las colecciones de novelas cortas, por su parte, se resiste a una adjudicación temática sencilla. Aunque el presente trabajo se centrará fundamentalmente en las colecciones de novelas cortas, mencionará también las revistas teatrales a fin de presentar la totalidad de los fondos de la colección del IAI. La producción masiva de este tipo de publicaciones comienza en Buenos Aires, aunque algunas revistas han hecho su aparición ya antes, a partir de 1910. El fenómeno coincide con el auge del teatro popular argentino. Este evoluciona rápidamente desde fines del siglo xix, y poco después son cada vez más los escritores argentinos que proveen de textos dramáticos a los elencos teatrales. Como es casi lógico esperar, muchos de sus textos se centran en la vida cotidiana en Buenos Aires (también en la de los inmigrantes), tema que se impondrá en las salas teatrales porteñas. Los espectadores se ven representados sobre el escenario, ven sus momentos de penuria y de gozo, y ya no, como antes, una vida cotidiana española, o europea sin más.

Este proceso se observa también en las revistas teatrales, que publican mayoritariamente a autores argentinos, con menor frecuencia a latinoamericanos de otros países, y casi solo rara vez a autores españoles o europeos. En este último caso predominan, además, los escritores ya canonizados, como Shakespeare o los poetas del Siglo de Oro español. Pero estos, al igual que los autores del resto de América Latina, comenzarán a ser publicados recién posteriormente. El comienzo de este tipo de publicaciones lleva la marca definitiva de los autores dramáticos argentinos. En cuanto a los subgéneros teatrales dominantes, tanto en los escenarios porteños como, posteriormente, en las revistas, encontramos con gran frecuencia las denominaciones sainete o comedia asainetada,<sup>1</sup> dos designaciones entre las cuales por cierto no es posible señalar diferencias de importancia. Tienen en común la brevedad, ya que se trata generalmente de piezas en un acto, cuyo texto casi nunca supera las 32 páginas. La representación de estas piezas generalmente no dura más de una hora, y en muchos casos se representaban varias piezas, una tras otra, separadas por breves intervalos; a fin de optimizar el aprovechamiento de la capacidad de la sala. Todo ello apunta al carácter de entretenimiento masivo de este medio, no obstante lo cual debemos señalar que, bajo el ropaje



*Bambalinas*, 22, 1918  
(Revistas teatrales y colecciones  
de novelas cortas, IAI)

<sup>1</sup> Véase sobre la evolución del sainete y el grotesco criollo el libro de Pellettieri 2008.



Biblioteca económica teatral, 16, 1917  
(Revistas teatrales y colecciones  
de novelas cortas, IAI)

de una representación humorística o caricaturesca, con frecuencia se trataban temas críticos de las capas medias y bajas de la sociedad: conflictos generacionales, ascenso social, el mundo laboral. Pero también sucesos del acontecer político internacional se reflejaban en las piezas teatrales, aspecto particularmente notorio en las representaciones y publicaciones de los años de la primera guerra mundial. Mencionemos como ejemplo las obras *En la tierra de la paz y del amor* (1918), de Enrique García Velloso, y *Después de la guerra* (1917), de Lerón Vieytes.<sup>2</sup> Otro tema muy presente es el mundo de los inmigrantes. Constantemente se hallan personajes cuyo manejo imperfecto del español los señala indudablemente como inmigrantes; lo más frecuente es una modalidad del español con marcadas interferencias del italiano, la lengua materna del grupo inmigratorio numéricamente mayor en Buenos Aires, como por ejemplo en esta cita tomada de *Bambalinas*, una de las revistas teatrales de más larga vida:

El Apuntador  
(Estudio pesolójico e humanetario del apundadore)  
Ñiñores:

Con la cuandidá del rispetto dobido a la quende que trabaja honradamente per ganarse el sustendo deareo, voy a hablare hoy di un modesto [...]. (*Bambalinas*, 22, 31/08/1918: s.p.)

En este texto el apuntador se vale del humor para criticar a aquellos actores que realizan una interpretación demasiado libre de las piezas teatrales. La inclusión del habla tan marcada de los inmigrantes en un texto cuyo contenido no es la temática inmigratoria, revela la gran expansión de este 'idioma'.

En casos menos frecuentes, ya el título de la obra remite a la temática inmigratoria, como por ejemplo en la pieza *El deutsche Bar* (1922) de Enrique P. Maroni y Rogelio Giudice; también el nombre de uno de los protagonistas resulta notorio:

Es el atardecer. Se ven las luces de la ribera. TEUTOFEN, sentado, lee un diario. En una mesa, DOS ALEMANES, juegan a los dados, en otro [sic] hay DOS MARINEROS.

Se supone que Teutofen, está leyendo algo cómico en el diario, porque ríe mucho.

Cliente 1º. – (Que golpea las manos.) ¡Mozo!

Teutofen. – (enojado, deja el diario y rezonga en alemán.)

¿Qui quieres?

Cliente 1º. – ¿Cuánto le debo?

Teutofen. – Istán dreinta centafo. (Maroni/Guidice 1923: s.p.)

<sup>2</sup> En la obra *En la tierra de la paz y del amor* se narra la historia de una fábrica de tabaco en Buenos Aires cuyos propietarios, un alemán y un francés, temen los efectos que la primera guerra mundial pueda tener sobre su trabajo conjunto, a nivel personal y empresarial. En la obra *Después de la guerra* un soldado regresa, terminada la contienda, a su aldea de origen, para hallarla destruida y enterarse, en una conversación con uno de los vecinos más antiguos del lugar, de la crueldad con que la guerra se ensañó también con sus pobladores.

<sup>3</sup> En las colecciones aquí analizadas se hallan textos narrativos de una extensión considerable, en parte publicados por entregas, así como también textos más breves, y con ello más próximos a la *nouvelle* o novela corta. El concepto de 'colección de novelas' se manejará por lo tanto en un sentido amplio, abarcando todas las colecciones, independientemente de la extensión de los textos en ellas publicados.

Ya las primeras acotaciones escénicas remiten al grupo de inmigrantes que desempeña el rol central en la obra, la que, sin embargo, no critica ni tampoco aborda en profundidad el tema de la inmigración. Por el contrario, se narra un enredo amoroso en el que dos hombres, uno argentino y, el otro, alemán, compiten por el amor de la protagonista, urgida a decidirse entre ambos. El narrar una situación de la vida real es característico no solamente de muchas piezas teatrales, sino también de muchos de los textos publicados entonces en las colecciones de novelas cortas.<sup>3</sup> Como ya se señaló, estas presentan una mayor variedad de temas que las revistas teatrales, lo que se relaciona, entre otras cosas, con el proyecto de cada editor.

## Los comienzos de la literatura de masas

Ya hacia fines del siglo XIX se constata en Buenos Aires un incremento de la actividad editorial, así como la aparición de las primeras colecciones de novelas ofrecidas en los quioscos a precios accesibles. Estas primeras colecciones baratas, salidas al mercado hacia 1880 y ya no en los suplementos de los diarios, publicaban, entre otras, historias policiales, así como también “las primeras manifestaciones de carácter gauchesco o literatura nativa” (Buonocore 1974: 88). Es decir, dieron a conocer textos que, en opinión de los editores, tendrían una buena acogida de público. Entre los editores famosos del momento se encuentran: Pedro Irrume, la familia Maucci, Natalio Tommasi, los hermanos Matera (88). Algunos de ellos, sobre todo la familia Maucci, participarán activamente también en la producción librera de las primeras décadas del siglo XX. En dicho período se hace frecuente la unión del editor y el impresor en una misma persona; generalmente abría junto a la imprenta un pequeño comercio donde vender directamente los productos impresos. Tanto en las colecciones de novelas cortas como en las revistas teatrales, se leen las direcciones de dichos comercios. En ese sentido, la tarea del editor era integral e incluía también el contacto directo con el público destinatario.

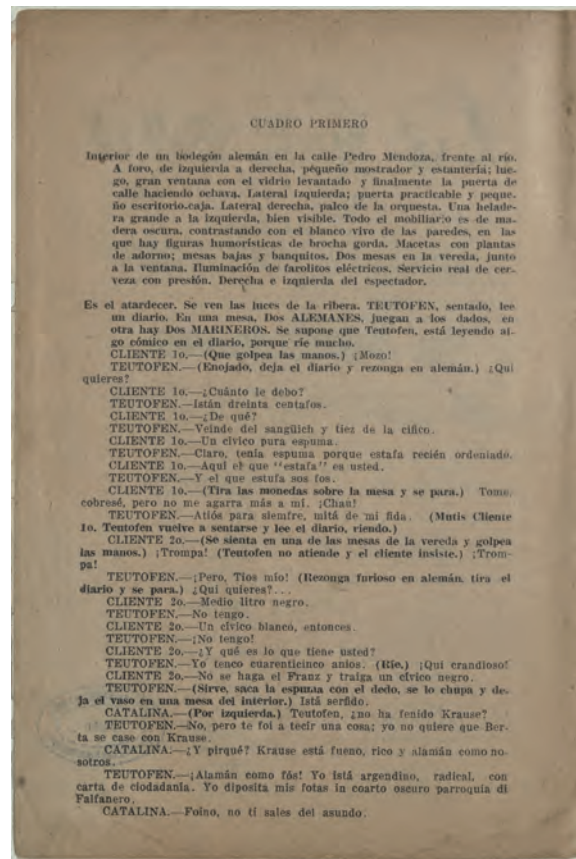
Casi simultáneamente a este proceso comienza Miguel Navarro Viola su proyecto de publicar una colección de literatura ‘mejor’, la *Biblioteca popular de Buenos Aires*. El adjetivo “popular” significa aquí el posible amplio grado de difusión del producto, como escribe Vicente Quesada en una contribución publicada en el *Anuario bibliográfico de Buenos Aires*:

La Biblioteca Popular de Buenos Aires es una publicación utilísima, amena, instructiva y profundamente moral; por su índole es exclusivamente literaria, [...] y es precisamente por esto, que es y debe ser esencialmente una publicación popular, al alcance de todos por la modicidad del precio, que la constituye una de las más baratas que se han hecho en el país. (Quesada 1880: 222)

Se trata, pues, de la posibilidad de acceso a los textos de la colección por parte de la totalidad de la población, gracias al bajo precio. En la *Biblioteca popular de Buenos Aires* aparecieron autores tanto argentinos como europeos, en parte traducidos por Navarro Viola mismo.<sup>4</sup> Ese módico precio es el único rasgo común de esta colección con las mencionadas previamente. Su programa dista claramente del de aquellas colecciones dedicadas ante todo a la llamada literatura de entretenimiento, por cuanto Navarro Viola perseguía un objetivo educativo, con un plan apoyado en una clara postura valorativa. Como resume Buonocore, lo que Navarro Viola buscaba era “contrarrestar en nuestro medio los efectos de la difusión de los libros de Emilio Zola” (Buonocore 1974: 89).

## Los proyectos editoriales del siglo XX

También entre las publicaciones del siglo XX se puede distinguir en las colecciones de novelas cortas entre aquellas dirigidas en primer lugar a entretener, y aquellas que, además de ser amenas, buscaron realizar en su público un obje-



La escena, 245, 1923  
(Revistas teatrales y colecciones  
de novelas cortas, IAI)

<sup>4</sup> Sobre la *Biblioteca popular de Buenos Aires* y en particular sobre la actividad de Navarro Viola como traductor, véase Pagni 2013.





*Media noche. Almanaque, 1928*  
(Revistas teatrales y colecciones  
de novelas cortas, IAI)

tivo ulterior, que en principio puede denominarse educativo-político. La más famosa de las colecciones del primer grupo fue, muy probablemente, *La novela semanal*.<sup>5</sup> Esta colección ocupa un lugar particularmente importante entre los productos similares de la época, pues se publicó a lo largo de varias décadas. La mayor parte de estas colecciones, cuyos cuadernillos generalmente se adquirían en quioscos y estaciones de transporte público por 10 y hasta 20 centavos, solían no sobrevivir largo tiempo a la aparentemente muy dura competencia. Si se observan las fechas de publicación impresas en las tapas de los cuadernillos, se tiene la impresión de que el lector interesado podía adquirir cada día de la semana, incluso los sábados, un cuadernillo de una colección diferente. Si se consideran además las revistas teatrales, de aparición también semanal, entonces se advierte la gran cantidad de publicaciones periódicas que cada día se disputaban la preferencia del público lector.

Gracias a su alta frecuencia, estas publicaciones contribuyeron a que la lectura se impusiera como pasatiempo en todas las capas de la población (Sarlo 1985: 16). Se trata de un proceso comenzado en 1880, al introducirse la obligatoriedad de la enseñanza básica, y que condujo a democratizar la lectura, ya no más vinculada necesariamente a las capas sociales más altas.<sup>6</sup> Sarlo afirma que ello

determina, al mismo tiempo, un desplazamiento en el tipo de lectura: la actividad lectora precisa y detallada que exige tiempo, es desplazada por otra, que consume un texto en períodos relativamente breves (39). Se advertirá, sin embargo, que ello no rige para todos los casos, dado que entre los autores anunciados y publicados por algunas de estas colecciones, se hallan, además de los escritores argentinos mayoritarios, también nombres como Dostoyevski, Turguénev o Hamsun, ante los cuales es difícil hablar de una lectura extensiva.<sup>7</sup> El cotejo de los diferentes programas editoriales revela, además, que los objetivos variaban con las colecciones.

*La novela picaresca*, por ejemplo, se dedicó a publicar textos eróticos de autores no consagrados y consagrados, como Ramón Pérez de Ayala, Ramón María del Valle-Inclán, o Guy de Maupassant. La declaración impresa en el primer número de la serie deja en claro que no se trató de la primera colección con estos contenidos:

Con el presente número aparece por vez primera en nuestra ciudad una publicación de verdadero género picaresco. Inclínados a explotar los gustos más accesibles del público grueso e ignorantes de la justa medida a que es necesario llegar en el matiz "picaresco" de sus revistas, los editores que hasta ahora han iniciado ensayos parecidos, han caído fatalmente en la pornografía y en la licencia inaceptable. Sus revistas [...] desprestigiaron así un género que es, en verdad, parte de la más perfecta y más noble literatura y que ha llegado a ser en Francia el exponente más acabado del famoso "esprit" nacional. (*La novela picaresca* 1918, 1: s.p.)

La insistencia en la calidad literaria de los textos seleccionados y la referencia al modelo de la literatura francesa, remiten a la feroz competencia que dominaba ese mercado. La literatura 'mejor' aquí ofrecida buscaba animar al lector a decidirse, en caso de dudas, por *La novela picaresca*. Dos colecciones de igual orientación y de aparición casi simultánea fueron *Los realistas. Novelas de amor y de combate* y *Los selectos. Cuadernos de divulgación literaria*. Algo posteriores

<sup>5</sup> *La novela semanal* apareció el 19/11/1917 por primera vez y, tras varias modificaciones parciales pero sustanciales, dejó de salir a la calle en forma definitiva en 1935.

<sup>6</sup> La obligatoriedad de la enseñanza general y otras medidas educativas buscaron, entre otros objetivos, la integración al país de los inmigrantes europeos, y convertirlos, por así llamarlo, en argentinos.

<sup>7</sup> En su introducción a *La Novela Semanal* (Buenos Aires, 1917-1927), Margarita Pierini aborda la opinión generalizada según la cual estas publicaciones periódicas carecerían de calidad estético-literaria, para concluir que la misma es insostenible tras el examen de algunos de los textos (Pierini 2004b: 18-19).



fueron las colecciones *Media noche. Semanario de arte y teatro*, así como *La hoja de parra. Revista picaresca*. Si se observa atentamente estas colecciones, y sobre todo las descripciones de los respectivos programas de publicación en los primeros números, se advierte la vigencia de otros objetivos, más allá de la publicación de textos eróticos. El examen del mismo título de *Los realistas. Novelas de amor y de combate* arroja alguna pista. Pero vayamos a la presentación que del proyecto editorial hacen en su primer número los editores de la colección, Leónidas Barletta<sup>8</sup> y Nicolás Olivari:

Hasta ahora hicimos realismo en algunas publicaciones que no merecen llamarse así. Hicimos realismo porque tenemos la convicción de que la literatura para el pueblo debe ser sincera, valiente, debe contener la nota agria de la verdad dicha sin limitaciones y el sollozo sordo de la miseria y del dolor. [...] Por otra parte, para evitar la inicua explotación que venimos sufriendo, publicamos **LOS REALISTAS. NOVELAS DE AMOR Y DE COMBATE** donde los escritores que hicieron sano realismo, enfrentarán a los que viven de la literatura falsa, romántica y hueca. [...] Nuestro lema es, continuar haciendo la revolución en los espíritus. (Barletta/Olivari 1923: 2)

Se habla pues de un realismo que debe ser sincero, pues la literatura para el pueblo tendría la obligación de ser sincera y “contener la nota agria de la verdad”. Particularmente la última frase, “Nuestro lema es continuar haciendo la revolución en los espíritus”, sitúa a esta colección dentro de un marco mucho más amplio que el de la literatura puramente erótica; el lector deberá tomarse muy en serio el subtítulo “novelas de amor y de combate”.

El texto incluido en el primero de los cuadernillos, *Ramera*, de Barletta, narra la historia de una mujer de las capas bajas que por circunstancias de la vida termina ejerciendo la prostitución a fin de alimentar a su familia. También por ese motivo se ve obligada, según se dice, a abjurar del gran amor de su vida. La narración, de estilo muy sobrio, recalca lo desesperante de la situación sin caer en lo sentimental. En contraste con otras publicaciones que también abordan el tema de muchachas caídas en la senda de la perdición, aquí la historia no da, hacia el final, ningún giro feliz:

Mientras Lucila iba y venía ultimando estos detalles, el hombre se hundía en el lecho aguardando que ella fuese a brindarle su cuerpo joven. Y cuando Lucila le apresaba entre sus brazos, besándole la boca sin repugnancias, sin rebeldías, cuando el torso del hombre se curvaba sobre su menudo cuerpo, “Chico” entraba sigilosamente a revisar los bolsillos del cliente. (Barletta 1923: 45-46)

Otro ejemplo de la misma colección es el texto *Mujeres del Sud. Novela realista de la vida errante y brutal*, de Héctor Pedro Blomberg. También aquí la figura protagonista es una prostituta, también aquí la prostitución es, para Marta Khon, inmigrada de Turquía, la única forma posible de sobrevivir. Marta Khon viaja cada año en la estación de la esquila al sur de Argentina para ofrecer allí sus servicios. Al igual que en *Ramera*, tampoco al final de *Mujeres del Sud* se vislumbra rayo alguno de esperanza:



*Los realistas. Novelas de amor y de combate*, 3, 1923  
(Revistas teatrales y colecciones de novelas cortas, IAI)

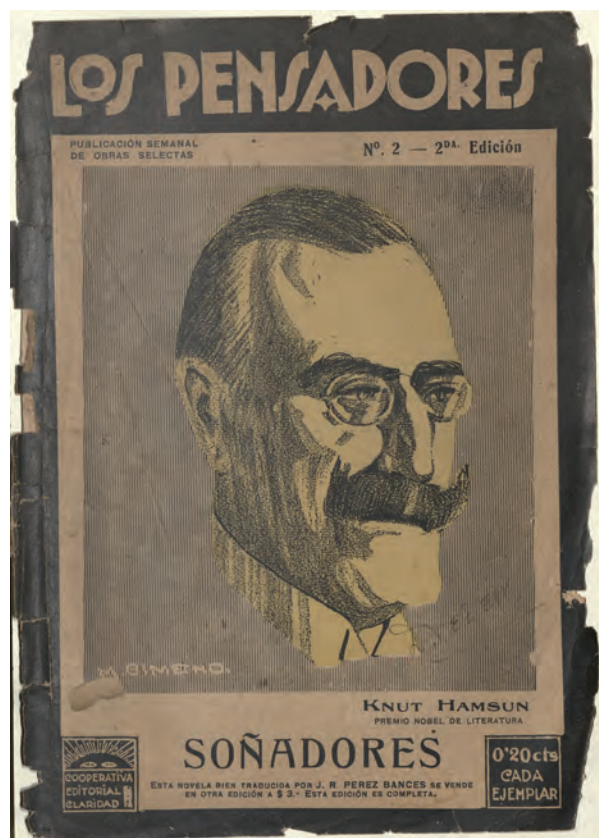
<sup>8</sup> Barletta fundó en 1930 el *Teatro del pueblo*. Si bien lleva en su nombre el concepto de “pueblo”, lo cierto es que los contenidos de su teatro tienen muy poco en común con el teatro popular publicado en las revistas aquí abordadas. Se trata, más bien, de un ejemplo de apropiamiento de lo popular por parte de una élite..

Antes de abandonar la cubierta miró las casas, las calles de la ciudad austral, de la cual ella y la malagueña llevaban un puñado de billetes sudados y sucios.

—¡Brutos! ¡Oh, qué brutos!

Suspiró. Ahora iba a descansar durante unos días, por lo menos.

(Blomberg 1923: 33)



*Los pensadores*, 2, 1922  
(Revistas teatrales y colecciones de novelas cortas, IAI)

En los textos que los editores seleccionaron para esta colección predomina la descripción, precisa y carente de todo sentimentalismo, de las condiciones de vida de las mujeres de las capas más bajas de la sociedad. El subtítulo *Novelas de amor* no debe, pues, tal como ellos explican en su declaración, ser entendido como historias de amor románticas en el sentido de idealizantes. La revolución de los espíritus que motiva a los editores solo es posible a través de una épica implacable. Y el proyecto editorial avanza con ímpetus esclarecedores propios de la Ilustración. Por ello no resulta sorprendente que Barletta y Olivari pertenezcan a los círculos intelectuales de izquierda de la época. Ambos fueron no solamente narradores, sino que escribieron también para la prensa diaria. Además, tanto Barletta como Olivari fueron miembros del grupo de escritores de Boedo, para quienes la escritura también era una tarea política.<sup>9</sup>

En la historiografía de la literatura argentina suele mencionarse al grupo de Boedo en relación con el otro grupo importante de escritores del momento, el grupo de Florida. A este último pertenecieron nombres tan conocidos como Jorge Luis Borges o Leopoldo Marechal. Sin profundizar aquí en la naturaleza de ambos grupos de escritores, de enorme importancia en el proceso de la literatura argentina de las primeras décadas del siglo xx, es importante señalar que ambos estaban estrechamente vinculados a publicaciones periódicas. Mientras el grupo de Florida lo estaba a la revista *Martín Fierro*, el grupo

de Boedo lo estaba a las distintas colecciones del sello editorial Claridad, entre las cuales la más conocida era *Los pensadores*, pero también escribían en *Los nuevos* o en *Clásicos del amor*.<sup>10</sup> La editorial Claridad fue fundada en 1922 por el inmigrante español Antonio Zamora, y remite no solamente por su nombre a la revista francesa *Clarté* editada por Henri Barbusse. Como *Clarté*, también la editorial argentina asume una clara postura de izquierda, evidente en su programa de publicaciones. La *Colección Claridad*, cuyos volúmenes costaban 50 centavos y eran por tanto algo más caros que los de las otras colecciones aquí abordadas, incluía a clásicos argentinos como *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, así como novelas antibélicas europeas que entre tanto se han vuelto clásicos del género, como *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, o *Le Feu*, de Henri Barbusse. La colección *Los nuevos* publicaba a los autores argentinos entonces recientes, como Clara Beter, Elías Castelnuovo, Alberto Pinetta y también Leonidas Barletta.<sup>11</sup> *Los pensadores*, la más longeva de las colecciones de la editorial, abarca una multitud de autores, argentinos y otros, y atraviesa además una modificación decisiva. Se trata de la primera colección de fascículos que edita Antonio Zamora en su sello, y el primer número aparece en febrero de 1922.<sup>12</sup> En un primer momento se trata de una colección de novelas cortas como tantas

<sup>9</sup> Sobre la historia del grupo de Boedo, véase Candiano/Peralta 2007.

<sup>10</sup> Claridad editó asimismo revistas teatrales, como *Teatro popular* o *Teatro nuevo*.

<sup>11</sup> Ferreira de Cassone menciona en su ensayo "Antonio Zamora y las ideas republicanas españolas en la revista *Claridad*" otras colecciones más de la editorial (Ferreira de Cassone 1999).

<sup>12</sup> En su ensayo "La literatura como pedagogía, el escritor como modelo", Graciela Montaldo aborda el proyecto que había detrás de la editorial, y particularmente detrás de la colección *Los pensadores* (Montaldo 1987).

otras. En cada fascículo se presenta a un autor y generalmente se publica uno de sus textos. A esta altura el título completo de la publicación es *Los pensadores. Revista de selección universal*. En el primer número se publican algunos relatos de Anatole France; en el segundo, un texto de Knut Hamsun, entonces recién galardonado con el Premio Nobel de literatura, y muy apreciado.<sup>13</sup>

A diferencia de otras colecciones de novelas cortas similares, el primer cuadernillo de *Los pensadores* no incluye una declaración de propósitos. Estos se infieren, sin embargo, de otras señales, que indican claramente también dónde estará puesto el acento de la nueva publicación. En una de las cubiertas del cuadernillo se reproduce la correspondencia entre Carlos García, presidente de la Cooperativa Editorial Claridad, Antonio Zamora y Daniel C. de Rosa, estos últimos elegidos, en la asamblea general de la cooperativa, respectivamente director y gerente general de la colección. El mismo encabezamiento de la carta de García no deja dudas sobre la orientación política de la editorial: "Ciudadanos Antonio Zamora y Daniel C. de Rosa. – Estimados compañeros [...] (García 1922: s.p.). El apelativo "ciudadanos" recuerda mucho a la Revolución francesa. En la cubierta posterior, el lector no solo advierte qué autor será publicado en el siguiente número (se trata, como ya se dijo, de Knut Hamsun), sino que recibe además una referencia de tipo educativa:

La obra cuyo titulo [sic] nos reservamos se encuentran [sic] en muy pocas librerías [sic] y las que las [sic] tienen la venden a tres pesos.

Muy especialmente recomendamos su lectura y particularmente a las mujeres que tienen por costumbre leer los "cuentuchos" que se publican en esas novelas semanales que abundan tanto COMO POCO VALEN. (*Los pensadores* 1922, 1: s.p.)

La intención formativa, en consecuencia, consiste en incentivar en el público lector, particularmente en el femenino, la demanda de otro (mejor) material de lectura. La enfática expresión final "como poco valen" refiere, por un lado, al bajo precio de los cuadernillos de las otras colecciones de novelas, y, por otro, al poco valor estético de las publicaciones de la competencia. La promoción de la propia colección subraya ese aspecto:

Por TRES RAZONES debe Vd. suscribirse a "LOS PENSADORES"

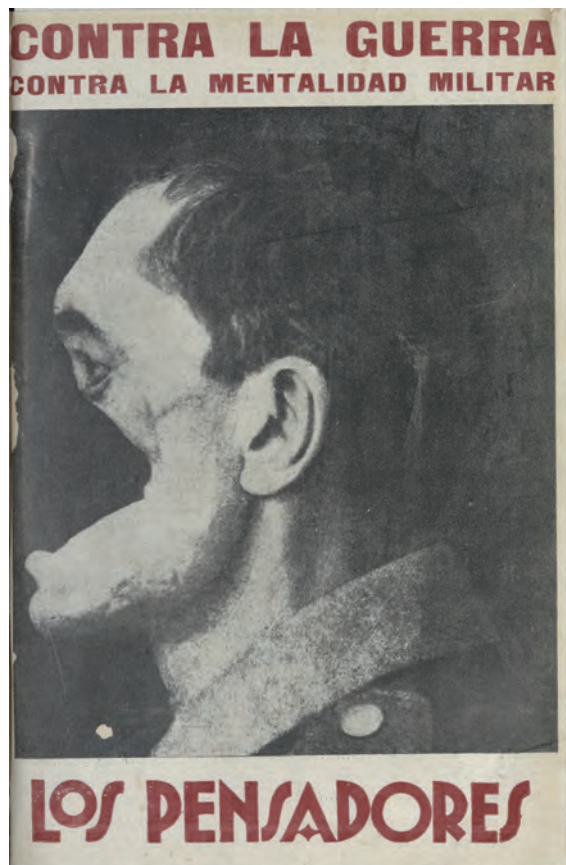
1ra. – Porque con 20 CENTAVOS tendrá una obra completa, la misma que en cualquier comercio de librería, si la tienen, le costará, por lo menos, DOS PESOS.

2da. – Porque además que VD. se beneficia, contribuye a combatir los malos autores que envenenan el espíritu y los peores editores y libreros que le roban el dinero, cobrando DOS PESOS por la obra que se publica en "LOS PENSADORES" y se vende a 20 centavos. (*Los pensadores* 1922, 1: s.p.)

Sobre todo el segundo enunciado corresponde a una actitud claramente combativa. Al comprar *Los pensadores*, el lector estará combatiendo no solamente a los malos autores, sino también a los libreros de precios extremadamente altos. La calidad de la propia colección no solo sería evidente en los escritores y los textos seleccionados, sino también en el precio, aparentemente inferior al de colecciones similares. Si se contraponen ambas citas, resulta evidente que los editores de *Los pensadores* argumentan en dos sentidos paralelos: otras colecciones cuyo precio es comparable al de *Los pensadores* ofrecen 'mala' literatura; colecciones cuyo contenido es comparable al de *Los pensadores*, tienen precios muy superiores. Si se conecta ambas líneas argumentativas es posible determinar el grupo de lectores que los editores de *Los pensadores* desean alcanzar. A

<sup>13</sup> La representación 'realista' que Hamsun hacía de las capas bajas de la sociedad permitió incluir su obra en el proyecto de la izquierda. Todavía no existía una lectura de Hamsun como escritor fascista.





*Los pensadores*, 122, 1926  
(Revistas teatrales y colecciones  
de novelas cortas, IAI)

través de su formación de precios, la publicación se dirige, en el sentido de una democratización de la cultura y de la para ello imprescindible participación en la misma por parte de las capas más bajas de la población, justamente a ese mercado de las capas lectoras con reducidos medios económicos. Pero al mismo tiempo la publicación les brinda un producto que conduce a la revolución de los espíritus. Como escribe Montaldo, en el fondo se tiene la convicción de que es más fácil manipular a los ciudadanos sin formación (Montaldo 1987: 42). También la selección de autores y de obras, prosigue Montaldo, se vincula estrechamente al proyecto de educación del pueblo, dado que “esas obras escogidas encierran una verdad que ha superado el paso del tiempo y en ellas hay algo que aprender” (45).

En el número 101, el proyecto de *Los pensadores* cambia en forma radical. La colección de novelas cortas se convierte en una revista cultural de izquierda que habrá de desembocar en la revista *Claridad*. El subtítulo de la ‘nueva’ *Los pensadores* es: *Revista de selección ilustrada. Arte, crítica y literatura*. Por su estructura corresponde más bien a una revista con diferentes secciones, si bien se siguen publicando textos narrativos relativamente extensos de los escritores conocidos. El precio no se modifica, y la orientación política sigue siendo aquella definitoria de la colección de novelas cortas. El número 122, del año 1926, último de la colección y como tal anunciado, es un número temático con el título: “Contra la guerra. Contra la mentalidad militar”.

Este fascículo antibélico posiciona a los editores en las discusiones que, tras la primera guerra mundial y los sucesos en Rusia, se prolongan en todo el mundo. El motivo circunstancial actual para el tema fue, sin embargo, una amenazante tendencia al rearme militar en Argentina. Todos los artículos del fascículo muestran una decidida postura pacifista. Entre los autores se hallan Alfredo L. Palacios, Julio Fingerit y Leónidas Barletta.<sup>14</sup> La intención educativa disuasoria apela también a imágenes de heridos de guerra. Pareciera como si, durante el proyecto de *Los pensadores* en su nuevo formato, que seguía mostrando un fuerte acento literario y cultural, los editores hubiesen advertido que podrían cumplir sus objetivos educativos de manera más eficiente a través de una revista de orientación más claramente política y crítica que *Los pensadores*, por lo cual decidieron darlo por terminado. Bajo el nuevo nombre, *Claridad*, la revista toma una nueva dirección, más intensamente política, ya anunciada en el fascículo “Contra la guerra” de *Los pensadores*.<sup>15</sup>

Las colecciones de novelas cortas de la Editorial Tor, por su parte, toman una dirección completamente diferente. Esta editorial vivió su mejor época entre fines de la década de 1930 hasta entrada la década de 1960, pero algunas pocas colecciones se publicaron ya en el período aquí abordado, como por ejemplo *Revista Mi novela*, que comenzó a salir con su programa hacia 1933, o *Lecturas selectas*, que se publicó a partir de 1923. Otras colecciones fueron: *Colección Misterio*, *Biblioteca Sexton Blake* o *Demon Brat*, detrás de cuyas publicaciones había sin embargo un solo autor, Mulberry Clay, lo cual les confiere los rasgos de una colección de clásicas ‘novelas de a centavos’.<sup>16</sup>

En *Revista Mi novela* se publicaron sobre todo novelas de amor y de aventuras, a veces de autores más conocidos, otras veces de autores casi desconocidos. Las tapas de los cuadernillos resultan llamativas, y en algunas oportunidades fueron diseñadas por ilustradores entonces famosos.<sup>17</sup> En la colección

<sup>14</sup> Resulta interesante advertir hasta qué punto la primera guerra mundial había signado la memoria de los contemporáneos. Así, por ejemplo, Julio Fingerit señala en su contribución los peligros que enfrentaría Argentina en una guerra a dos frentes (contra Brasil al norte, y contra Chile al sur), y para ilustrarlo trae expresamente a colación la derrota de Alemania (Fingerit 1926).

<sup>15</sup> *Claridad* apareció entre 1926 y 1941, esto es, fundamentalmente durante la *década infame*, período políticamente muy crítico en Argentina.

<sup>16</sup> En una entrevista con Carlos Abraham, editor de la revista *Nautilus*, el hijo de Juan Carlos Torrendell, el fundador de la editorial, se refiere a la actividad de su padre (Abraham 2007).

<sup>17</sup> En el blog *museodeliteraturapopular* de Carlos Abraham se hallan algunas de las muy llamativas tapas (<<http://museodeliteraturapopular.blogspot.de/2011/06/revista-mi-novela.html>>, 13/11/2013).



conservada en el Instituto Ibero-Americano (IAI) hay dos cuadernillos, uno de ellos se titula *El beso a la luz de la luna*, de Guy de Chantepleure; el otro es *La hija del amor*, de Enrique Pérez Escrich. Ambos escritores son autores de novelas por entregas del siglo XIX. Tras el nombre Guy de Chantepleure se oculta Jeanne-Caroline Violet, una exitosa escritora francesa de novelas por entregas. Enrique Pérez Escrich, por su parte, fue uno de los más exitosos escritores de novelas por entregas de España. La temática de los cuadernillos ya indica a qué público estaban dirigidos, pero la publicidad para la colección no deja duda alguna al respecto:

REVISTA MI NOVELA. La revista del lunes para toda la semana. Para su madre, para su esposa, para su hermana, para su novia, para toda mujer. Hermosa colección de volúmenes en 8° con cien páginas de texto nutrido, conteniendo grandes novelas de los mejores autores modernos, y pequeños artículos, comentarios, cuentos, poesías, consultorios, etc. exclusivamente para la mujer. (*Revista Mi novela*, aprox. 1933, 29: s.p.)

Esta colección pertenece indudablemente al “imperio de los sentimientos” descrito por Beatriz Sarlo, y su público habrá estado compuesto por mujeres, al menos si su publicidad tuvo el éxito esperado.

La colección *Lecturas selectas* tenía una conformación completamente diferente. Su editor de la primera hora fue Florencio Eugenio Alvo, un escritor argentino de novelas y de teatro entonces conocido. Más tarde, la responsabilidad por la publicación pasa a Juan Carlos Torrendell, esto es, al sello editorial mismo. Se evidencia aquí nuevamente la extendida unión de propietario de la editorial y responsable de la edición en una misma persona. En el período de Alvo cada número de la colección incluía en su primera página una serie de informaciones sobre el contenido y el propósito, de las que se desprende su orientación a motivos literarios:

“Lecturas selectas en volúmenes económicos, impresos y presentados de manera tal que se hagan acreedores a figurar en toda biblioteca”. [...] Todos los grandes novelistas contemporáneos figurarán en esta colección, así como todos los géneros de la novela moderna. LECTURAS SELECTAS sólo se preocupa del verdadero mérito artístico, sin detenerse a reparar en condiciones imperativas de tendencia, extensión de los trabajos, etc. (*Lecturas selectas* 1923, VIII: s.p.)

Volúmenes económicos, presentados sin embargo de manera tal que adornen toda biblioteca. Tales son los objetivos centrales de la colección y dan a entender que no se pretende la pura producción masiva de textos. El tema de la calidad es retomado en las explicaciones que siguen, respecto a la elección de los autores. Se dice y repite que el único criterio válido de selección será el del valor artístico, y no importarán la tendencia literaria ni la extensión de un texto. Al final se describe todo esto con más detalle:

Moralistas y autores libres, religiosos e incrédulos, idealistas o naturalistas, consagrados o noveles, nacionales o extranjeros, todos



*Revista Mi novela*, aprox. 1933  
(Revistas teatrales y colecciones  
de novelas cortas, IAI)

irán apareciendo en LECTURAS SELECTAS, igualados por el respeto y la admiración que merecen el talento y la inteligencia. (*Lecturas selectas* 1923, VIII: s.p.)



*Lecturas selectas*, 12, 1923  
(Revistas teatrales y colecciones  
de novelas cortas, IAI)

*Lecturas selectas* está abierta a todos los autores, de modo que el lector hallará en la colección toda la gama de la 'buena' literatura. A diferencia de *Los pensadores*, en la cual no había descripción alguna del contenido de la colección, pero sin embargo los editores se posicionaban claramente a través de los autores elegidos y también a través de su referencia a la 'mala' literatura publicada por otras editoriales, *Lecturas selectas* aparece como un proyecto comprometido exclusivamente con la 'literatura'. A ello se suman algunos gestos claramente comerciales, como urgir al lector a apresurarse a adquirir el siguiente número antes de que se agote. En el primer número posterior a la salida de Alvo del proyecto, la presentación de la colección se modifica y el acento está claramente puesto en el incentivo a la venta de los cuadernillos:

Presentación gráfica mpecable [sic], lectura selecta y abundante y colaboradores escogidos entre los mejores de la actual generación literaria; tal será la nueva base de esta publicación. Ya en este nuevo volumen, adelantamos algo de nuestros propósitos: el papel es insuperable, la colaboración interesantísima. (*Lecturas selectas* 1923, 12: o. S.)

Un magnífico diseño gráfico y la calidad excepcional del papel aparecen como estímulos igualmente importantes para atraer lectores, que el interés de las colaboraciones.

### Entre cultura, lucha cultural y lucro

El cotejo de los programas editoriales de Claridad y de Tor revela cuán extensa es la variedad de proyectos editoriales que a comienzos del siglo xx se disputan al público lector en Buenos Aires. Se sabe ahora que la lectura es una ocupación masiva, y se intenta cubrir esa demanda también masiva con una oferta variada. Desde las puras novelas de amor hasta la literatura de crítica social: el lector podía encontrarlo todo en los quioscos de la metrópolis Buenos Aires. Autores europeos como Anatole France, Máximo Gorki oder Guy de Maupassant tenían su sitio en los puestos de venta, junto a sus colegas del ámbito de las novelas por entregas como los mencionados Guy de Chantepleure y Pérez Escrich. La misma diversidad se constata entre las revistas teatrales, y Shakespeare coincide pacífica y armónicamente en el quiosco con el autor argentino Josué Quesada, hasta que alguien los compre, quizá incluso un mismo lector. Además el lector aficionado podía elegir entre piezas teatrales que le sirvieran exclusivamente como pasatiempo, o aquellas que se posicionaban ante sucesos políticos del acontecer actual, también internacional.

Una apreciación de conjunto revela que la cultura popular es mucho más diversa que lo que arroja una primera mirada. Se debe partir, además, de la relación recíproca que se dio entre esa nueva cultura popular emergente y la empresa cultural detrás de las colecciones de revistas y libros baratos (Romero 1990). Se trató efectivamente de una cultura popular consumida por capas

de la sociedad que, a diferencia de la generación de sus padres, tuvo acceso a programas educativos y con ello la oportunidad de un ascenso social que la colocó entre las capas educadas (Romero 1990). Una capa social así transformada estaba en condiciones, desde su nueva autoestima cultural, de elegir entre una extensa oferta editorial. Los sellos editoriales, por su parte, lo estaban de esperar con seguridad un público para sus productos. La lucha política y el entretenimiento puro habían dejado de ser necesariamente incompatibles, al menos ya no lo eran desde la perspectiva del lector. Por otro lado, los programas de las editoriales demuestran cuán problemático resulta hablar de una cultura popular como si estuviera claramente perfilada e inamovible. Las publicaciones se dirigían a un público lector definido sobre todo por su limitada capacidad de pago, pero, por lo demás, bastante variado y difuso. Romero señala, en este sentido, que la cultura popular se halla permanentemente sometida a transformaciones. Las mismas se dan, también, como consecuencia del diálogo que mantiene con la llamada cultura de la élite, de la cual aspira a deslindarse y la cual, sin embargo, se halla también en transformación constante desde el momento en que la ocupación de la lectura ha dejado de serle privativa (60).

Muchas de las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas que se conservan en el Instituto Ibero-Americano tuvieron una existencia sumamente breve. Se constata que ya a fines de la década de 1930 otros medios (la radiodifusión y, sobre todo, el cine) relevan al libro como actividad favorita de esparcimiento. Mientras algunas editoriales intentaron en un primer momento adaptarse a esa tendencia y publicaron en cuadernillos programas radiales completos,<sup>18</sup> o películas completas como si se tratase de una pieza teatral,<sup>19</sup> finalmente se vieron obligadas a cancelar esas publicaciones. Resulta por ello sorprendente que los dos emprendimientos editoriales aquí presentados se hayan mantenido y contado con un público lector hasta entrada la década de 1960.

## Bibliografía

Abraham, Carlos (2007): "Entrevista a Jorge Torrendell". En: *Nautilus. Literatura fantástica-Utopía-Ciencia Ficción*, 10, pp. 30-47.

Barletta, Leónidas (1923): *Ramera. Novela realista del amor canalla, en el bajo fondo porteño*. Los realistas. Novelas de amor y de combate, 1. Buenos Aires: s.e.

Barletta, Leónidas/Olivari, Nicolás (1923): "Con Gálvez o con Martínez Zuviría". En: Barletta, Leónidas: *Ramera. Novela realista del amor canalla, en el bajo fondo porteño*. Los realistas. Novelas de amor y de combate, 1. Buenos Aires: s.e., p. 2.

Blomberg, Héctor Pedro (1923): *Mujeres del Sud. Novela realista de la vida errante y brutal*. Los realistas. Novelas de amor y de combate, 3. Buenos Aires: s.e.

Buonocore, Domingo (1974): *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires. Esbozo para una historia del libro argentino*. Buenos Aires: Bowker Editores.

Candiano, Leonardo/Peralta, Lucas (2007): Boedo: *Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Ferreira de Cassone, Florencia (1999): "Antonio Zamora y las ideas republicanas españolas en la revista *Claridad*". En: *Cuadernos Americanos*, 74, pp. 85-105.

Fingerit, Julio (1926): "Contra la guerra". En: *Los pensadores. Revista de selección ilustrada. Arte, crítica y literatura*, 122, s.p.

<sup>18</sup> Uno de los más conocidos fue *Chispazos de tradición* (1932/1933), con diferentes emisiones.

<sup>19</sup> Una de las primeras revistas en trabajar de esa forma es *Cinema Chat* (1920).

García Velloso, Enrique (1918): *En la tierra de la paz y del amor*. La escena. Revista teatral, 7 (15/8/1918).

Maroni, Enrique P./Giudice, Rogelio (1923): *El deutsche Bar*. La escena. Revista teatral, 245 (8/3/1923).

Montaldo, Graciela (1987): "La literatura como pedagogía, el escritor como modelo. Cooperativa Editorial Claridad: proyecto cultural y empresa comercial". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445, pp. 41-64.

Pagni, Andrea (2013): "El lugar de la traducción en los proyectos editoriales argentinos entre 1850-1890". En: Carrillo Zeiter, Katja/Wehrheim, Monika (eds.): *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 45-66.

Pellettieri, Osvaldo (2008): *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.

Pierini, Margarita (ed.) (2004a): *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas.

Pierini, Margarita (2004b): "Introducción". En: Pierini, Margarita (ed.): *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, pp. 15-25.

Quesada, Vicente (1880): "La Biblioteca Popular de Buenos Aires dirigida por Miguel Navarro Viola". En: *Anuario Bibliográfico de la República Argentina 1879*. Buenos Aires: Imprenta del Mercurio, pp. 217-223.

Romero, Luis Alberto: "Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares". En: Armus, Diego (ed.) (1990): *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 39-67.

Sarlo, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Vieytes, Lerón (1917): *Después de la guerra. Diálogo dramático en verso de palpitante actualidad*. Biblioteca económica teatral, 16.

### **Revistas teatrales / colecciones de novelas cortas<sup>20</sup>:**

*Biblioteca económica teatral*. Buenos Aires: Editor Carlos H. Michellod, 1916-?

*Cinema Chat*. Buenos Aires: s.e., 1920.

*La escena. Revista teatral*. Buenos Aires: Imprenta e Intertype David Gurfinkel, 1918-1934.

*La hoja de parra. Revista picaresca*. Buenos Aires: s.e., 1932-?

*Lecturas selectas*. Buenos Aires: Tor, 1923-?

*Media noche. Semanario de arte y teatro*. Buenos Aires: s.e., 1926-?

*La novela picaresca. Publicación semanal ilustrada*. Buenos Aires: s.e., 1918-1921.

*Revista Mi novela*. Buenos Aires: Tor, aprox. 1933-?

*Los realistas. Novelas de amor y de combate*. Buenos Aires: s.e., 1923.

*Los selectos. Cuadernos de divulgación literaria*. Buenos Aires: Imprenta Vitelli, 1923.

*Teatro popular*. Buenos Aires: Claridad, s.f.

*Teatro nuevo*. Buenos Aires: Claridad, 1923-?.

<sup>20</sup> En algunos casos, los datos bibliográficos disponibles sobre las colecciones de novelas cortas son fragmentarios y no está claro, por ejemplo, hasta cuándo se publicó la colección.



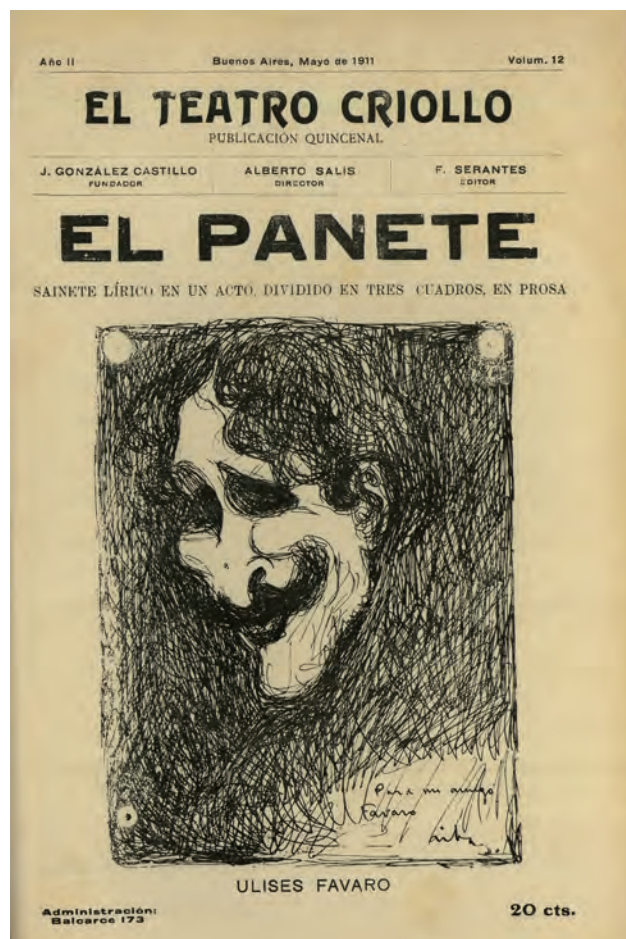




**Las revistas teatrales y las colecciones de  
novelas cortas argentinas  
del Instituto Ibero-Americano**



*Ecos teatrales 3, 1908*



*El teatro criollo 12, 1911*



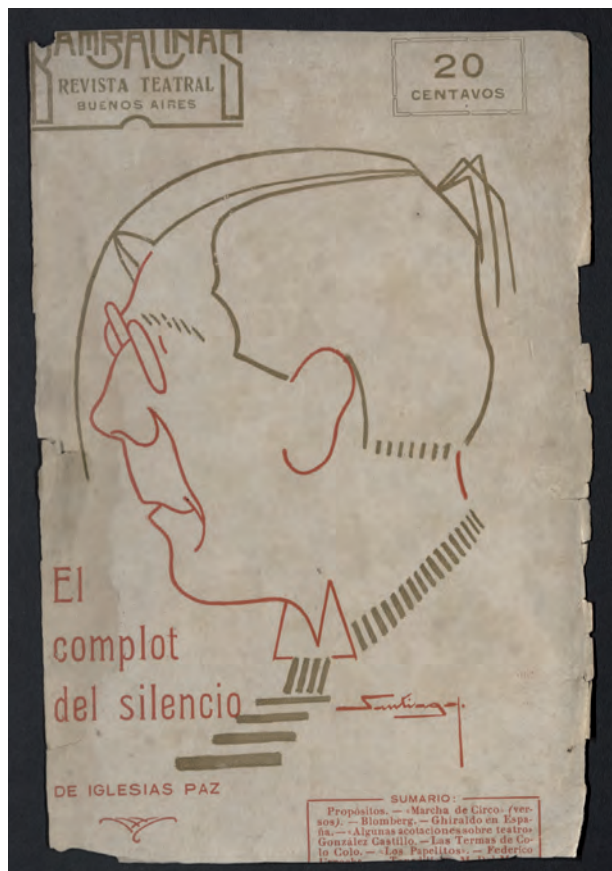


*Biblioteca del teatro argentino 2, 1912*

*El teatro nacional 28, 1914*



*Dramas y comedias 21, 1912  
(antes *El teatro nacional*)*



*Bambalinas 1, 1918*



*Bambalinas 103, 1920*





La escena 231, 1922



La escena 284, 1923



Edición **STAR** Quincenal  
*Los Mejores Novela*  
*Alfonsina*  
*Adelante*

Año I N° 3

2 de Abril 1923



**CUENTOS  
CORTOS**

ALFONSO DAVDEL  
BOVET DE KOBRA  
CHEJOV

*Ballaróo-*

novela de  
GASTON-LEROUX

CAPITAL:  
0.20  
INTERIOR:  
0.25

Edición Star quincenal 3, 1923



# AVANT. SCENE

7  
15933:6(1927)

SEMANARIO TEATRAL Y LITERARIO  
AÑO I - N.º VI - JUNIO 18 DE 1927



SONIA SMIRNOWA

Foto Mario Polzoni

Precio: 20 cts.

*Avant Scene 6, 1927*

*Biblioteca teatral argentina 1, 1932*

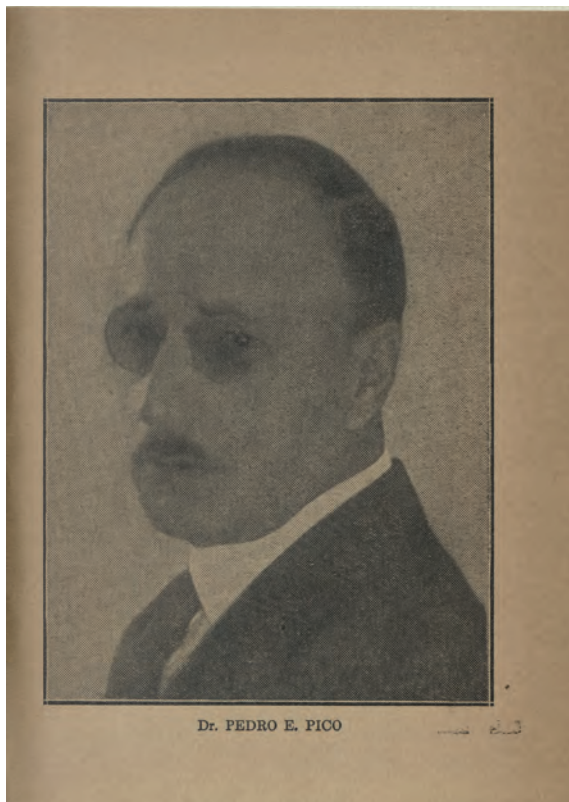
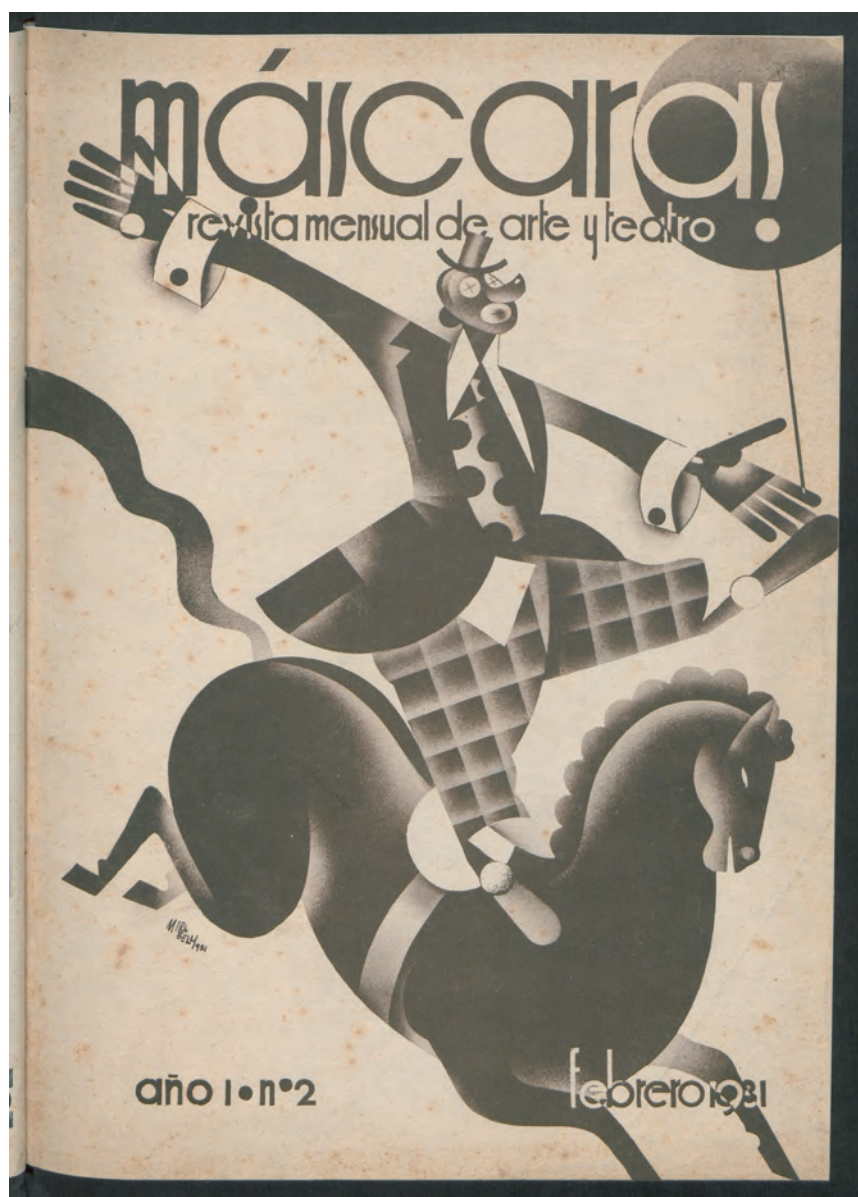


Foto de Pedro E. Pico, de:  
*Biblioteca teatral argentina 1, 1932*





*Máscaras 2, 1931*





Argentores 28, 1934

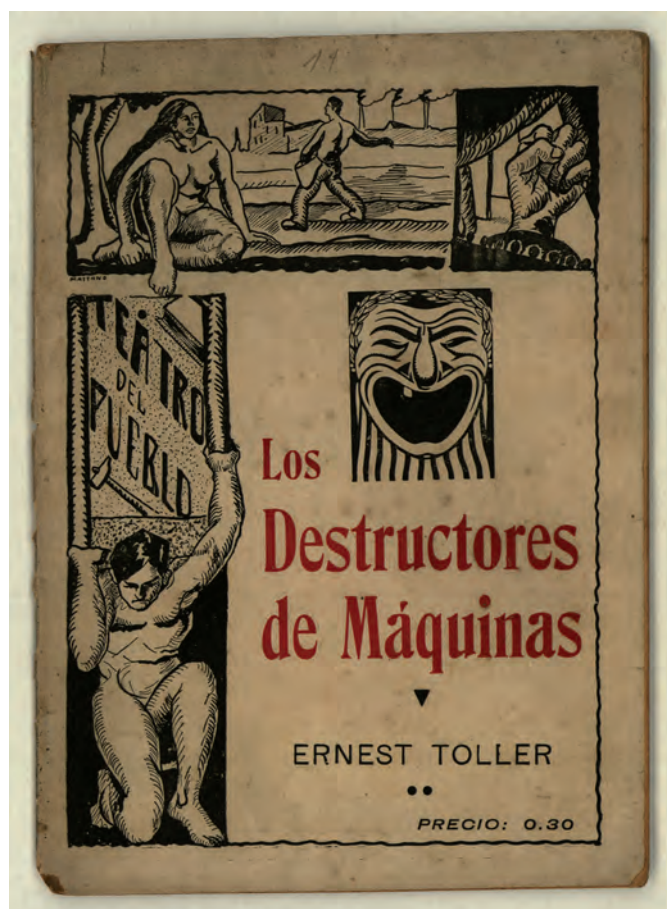


Argentores 32, 1934



Argentores 35, 1934

Teatro del pueblo 11, 1936



Teatro del pueblo 17, 1936





El teatro 10, 1909



La novela teatral 1, 1918



La novela teatral 12, 1918





Lecturas dramáticas 12, 1904



El teatro y la novela 1, 1920

Teatro mundial 9, 1922



Teatro mundial 5, 1921



Comedia 9, 1922



Comedia 2, 1922



# TEATRO



ERMETE ZACCONI, EN "HAMLET"

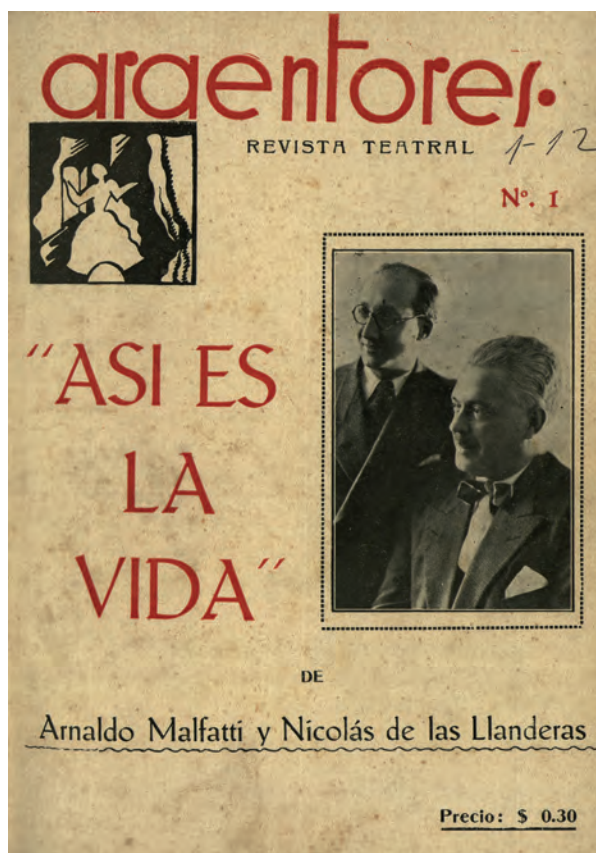
Precio: 0,20 cts.

## "EL SEMBRADOR"

DRAMA EN UN ACTO, DE  
RODOLFO GONZALEZ PACHECO

*Teatro 3, 1923*





Argentores 1, 1934



Avant-Scène 1, 1934

# Teatralerías

Publicación mensual de arte y teatro

*Abril 1936*

AÑO I.

NUMERO I.

J  
U  
A  
N

C  
A  
R  
L  
O  
S

C  
R  
O  
H  
A  
R  
E

Precio: Veinte Centavos



*Teatralerías 1, 1936*



# Teatro Gráfico

REVISTA TEATRAL  
QUINCENAL



PAULINA SINGERMAN  
Del Teatro National

Año I

0.10 cts.

Núm. 8

Polvo de  
Focador  
**CHELA**

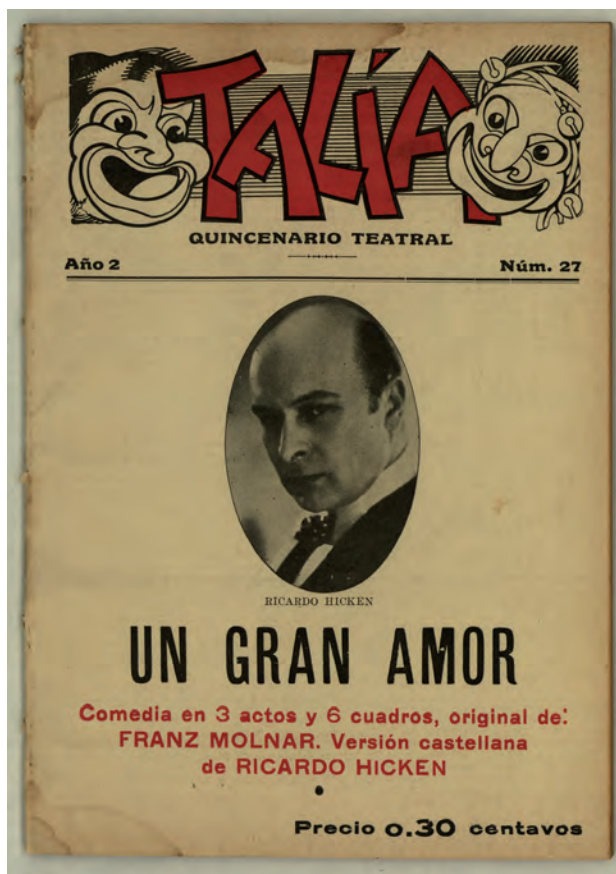
*Hace caras  
más bonitas*

**GRIET**  
PERFUMES



Teatro gráfico 8, 1937

*Talía 27, 1937*



*Talía 8, 1936*





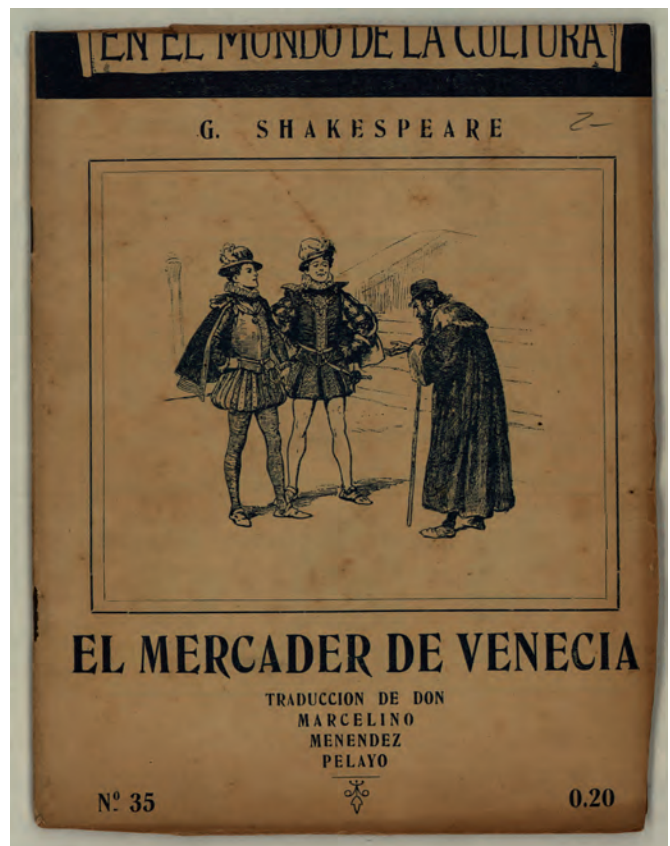
*El entreacto 1, s.f.*



*El entreacto 4, s.f.*



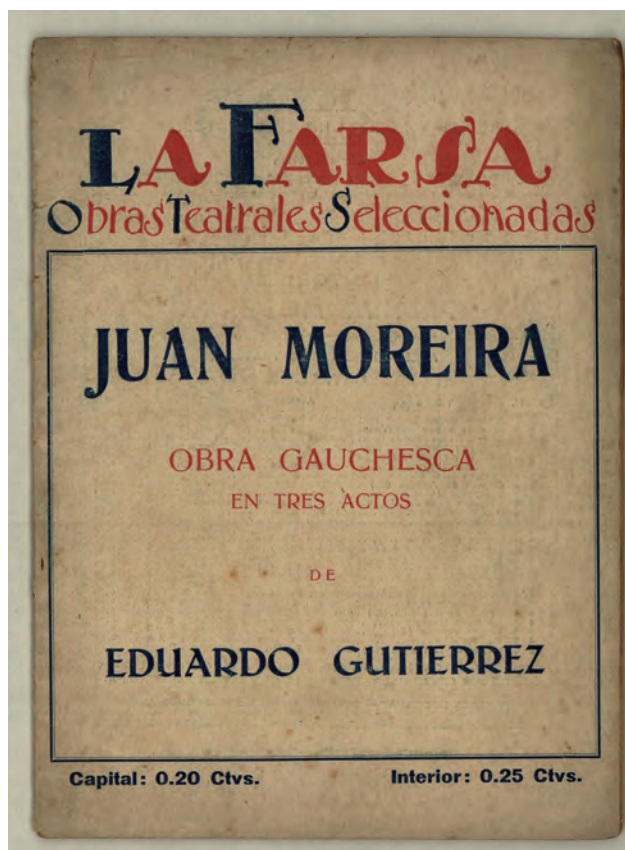
Monólogos populares 4, s.f.



En el mundo de la cultura 35, s.f.



La farsa s.n., s.f.



La farsa s.n., s.f.





*La novela de hoy 2, 1918 (Argentina)*



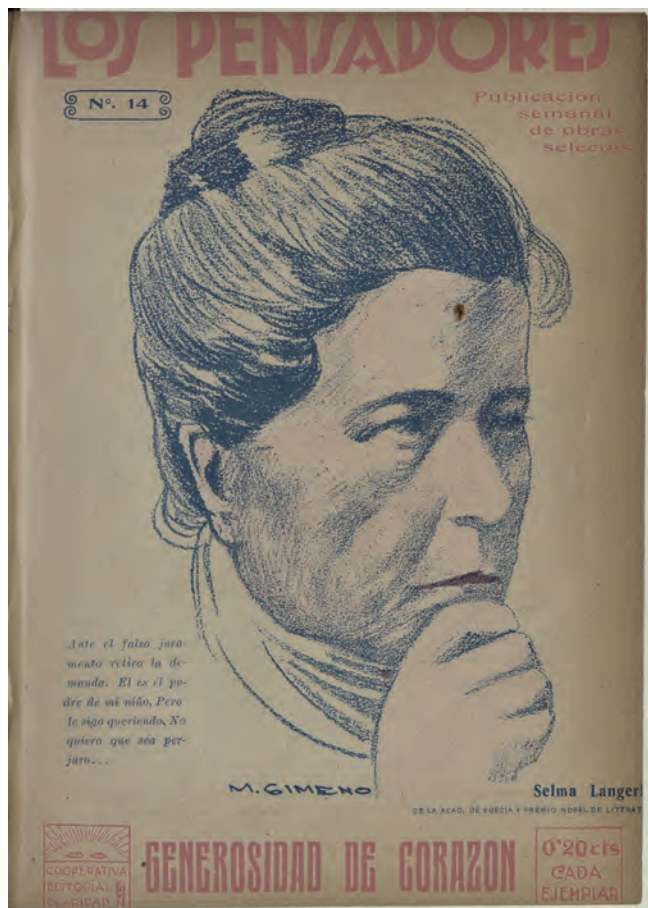
*La novela de hoy 5, 1920 (Uruguay)*

*La novela femenina 50, 1921*



*La novela femenina 10, 1921*



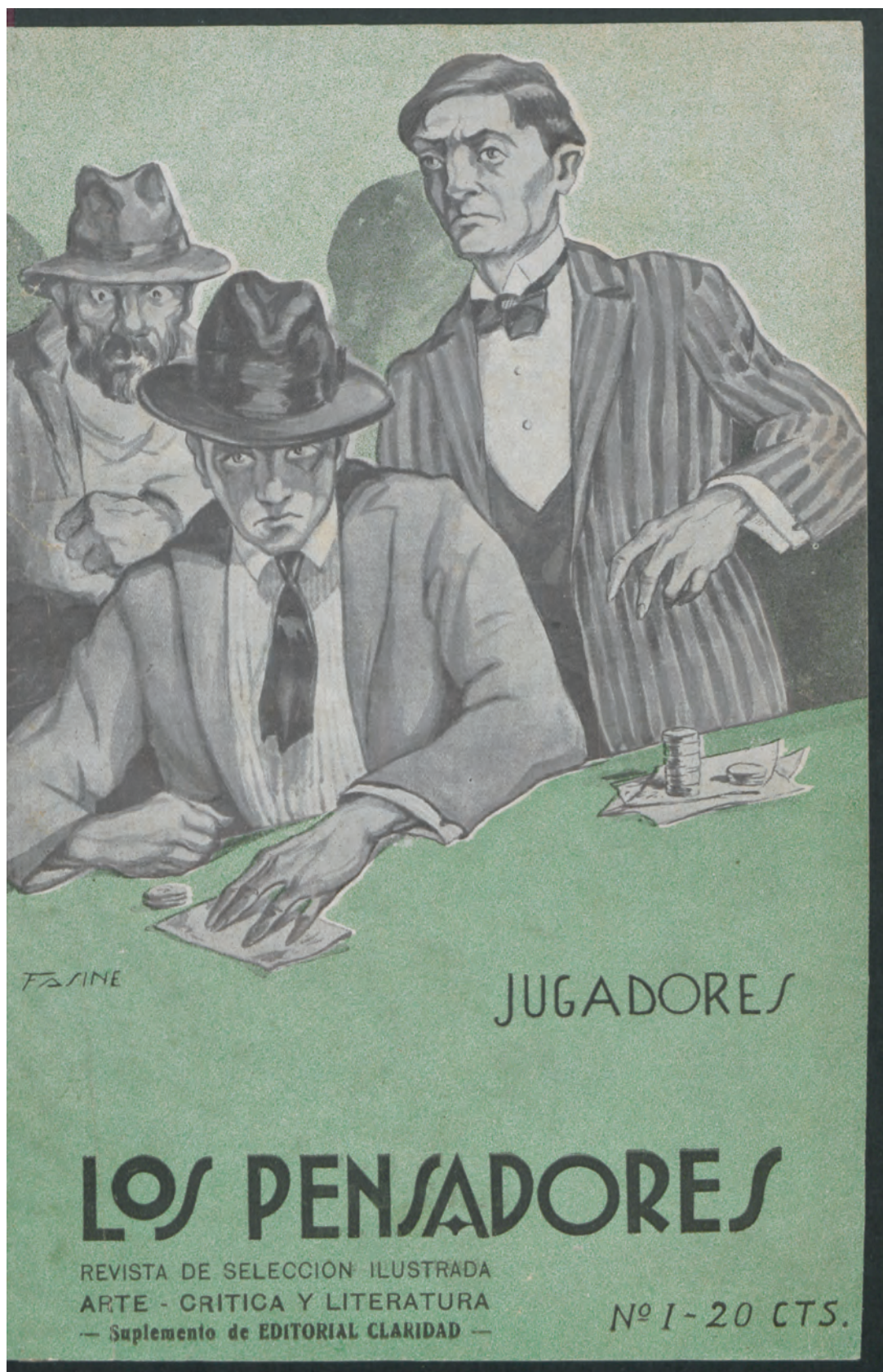


Los pensadores 14, 1922



Los pensadores 23, 1922





Los pensadores 101, 1924

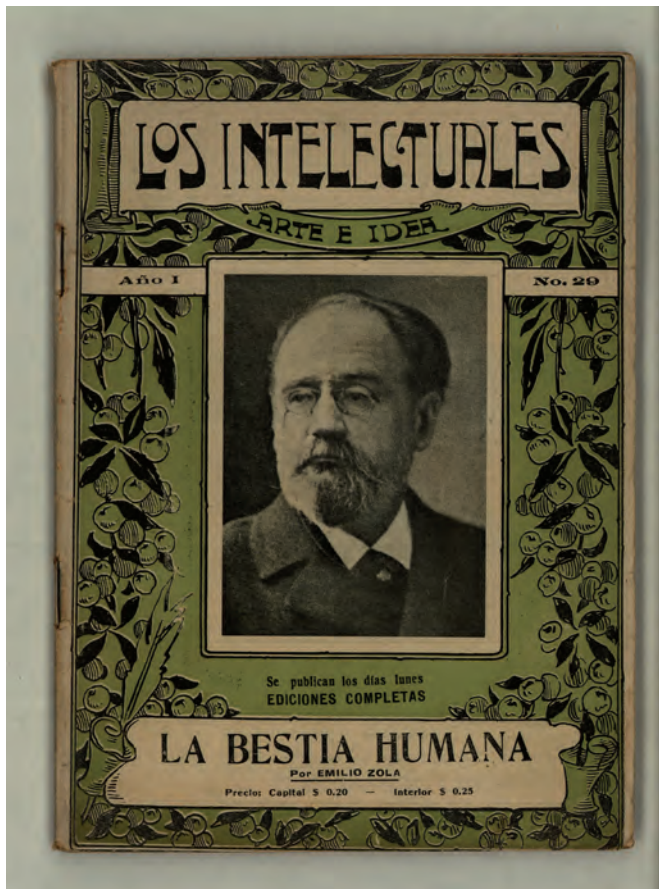
Los realistas 1, 1923



Clásicos del amor 35, s.f.



*Lecturas selectas 10, 1923*



*Los intelectuales 29, 1922*



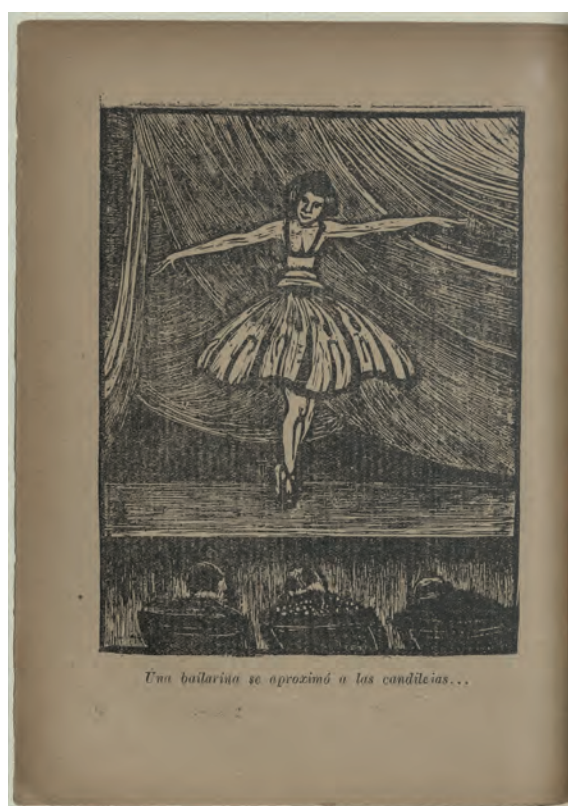
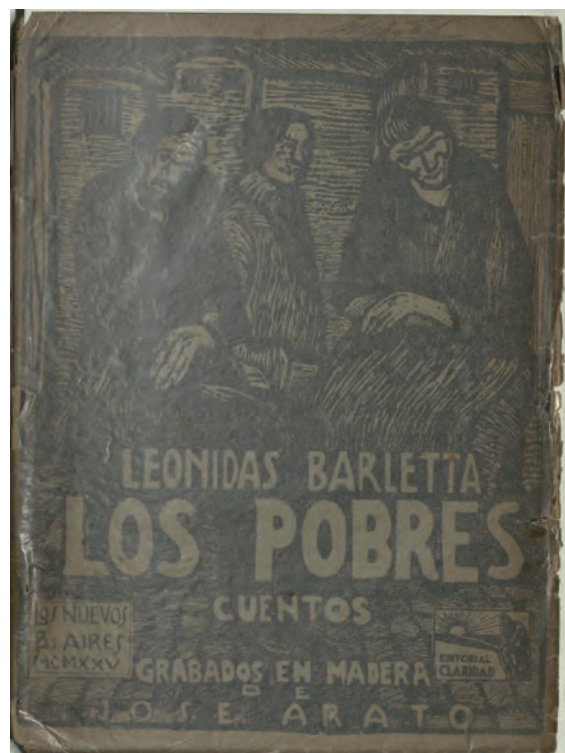
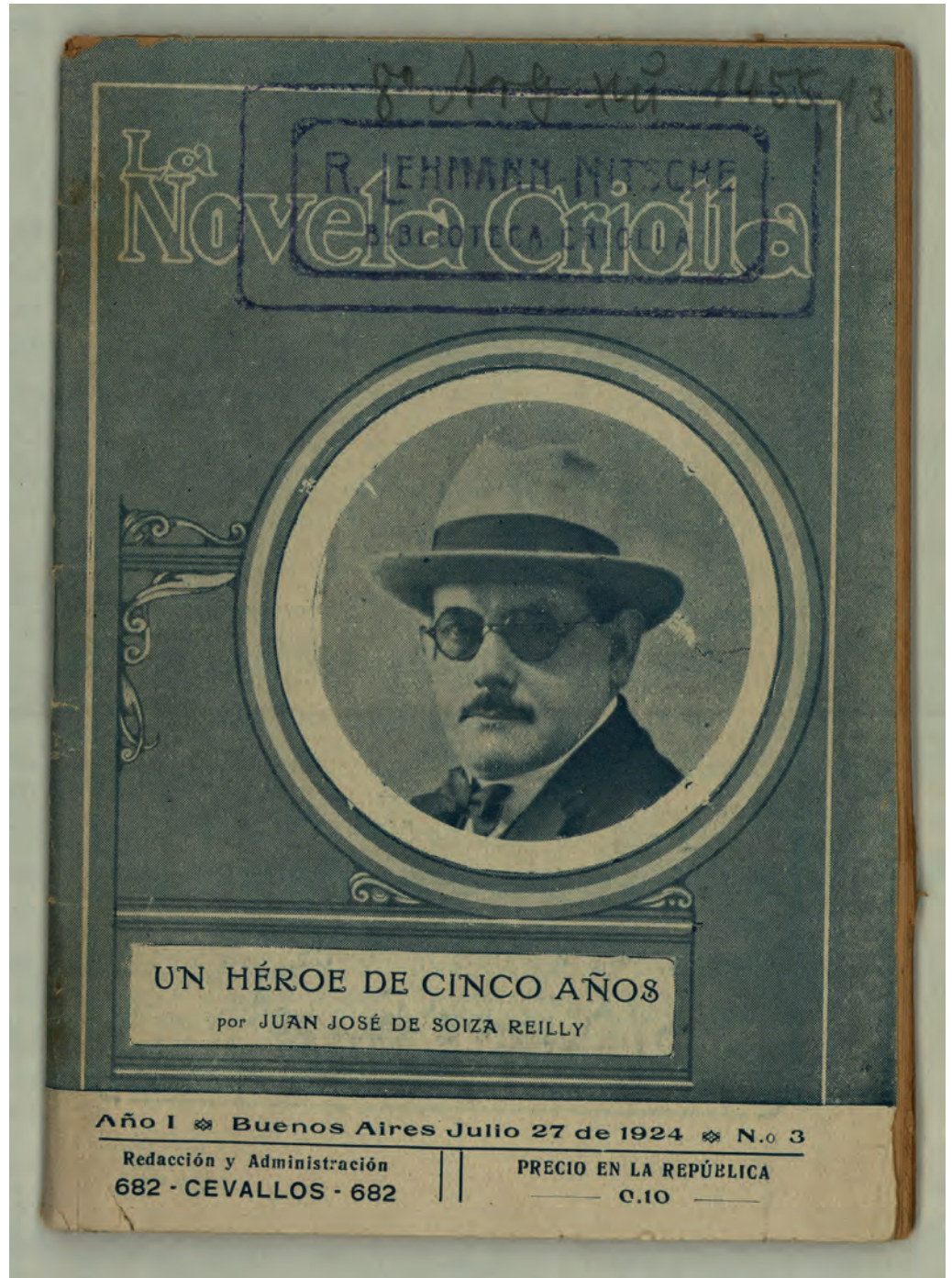


Ilustración de *Los nuevos 5*, 1925



Ilustración de *Los nuevos 5*, 1925

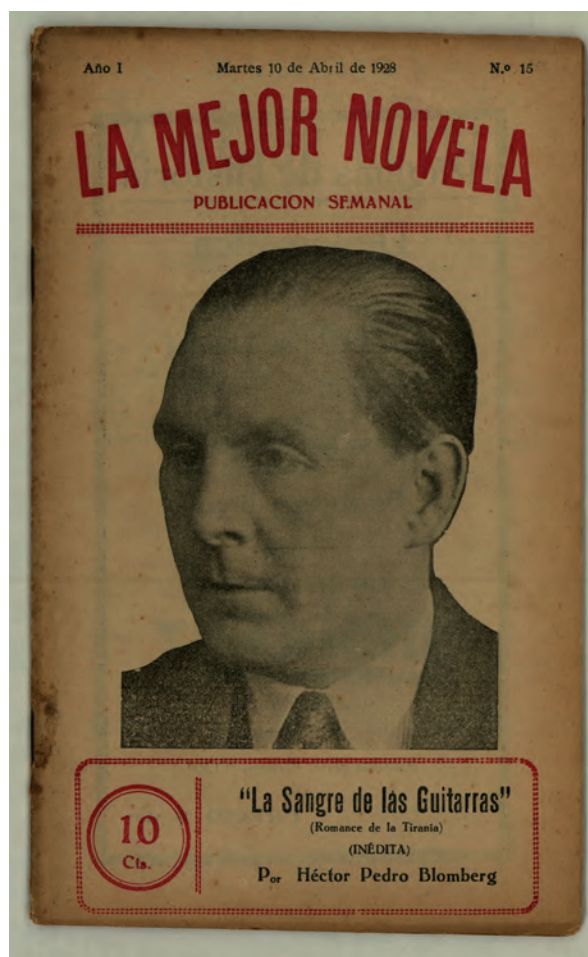


*La novela criolla 3, 1924*





*La mejor novela 15, 1928*



*La mejor novela 42, 1928*



# LA NOVELA SEMANAL

CAPRICHIO ANTIGUO  
POR LAGLEYZE  
AÑO XV - Nº 694 - MARZO 30 DE 1931

Z  
11556 : 15,694 (1931)



*La novela semanal 694, 1931*



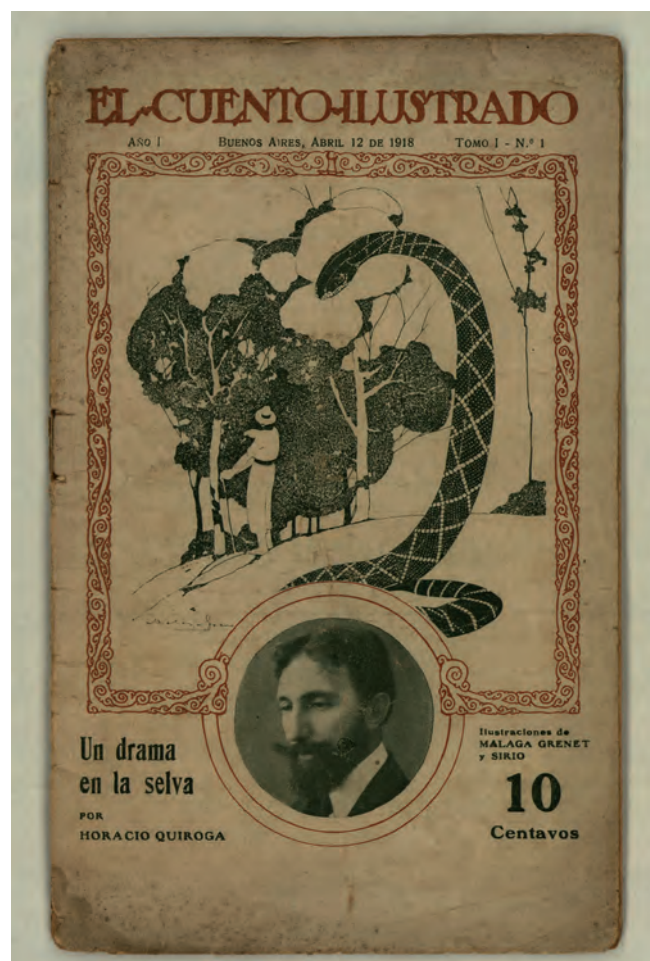


*Media noche 94, 1928*



*Caricatura de Media noche 94, 1928*

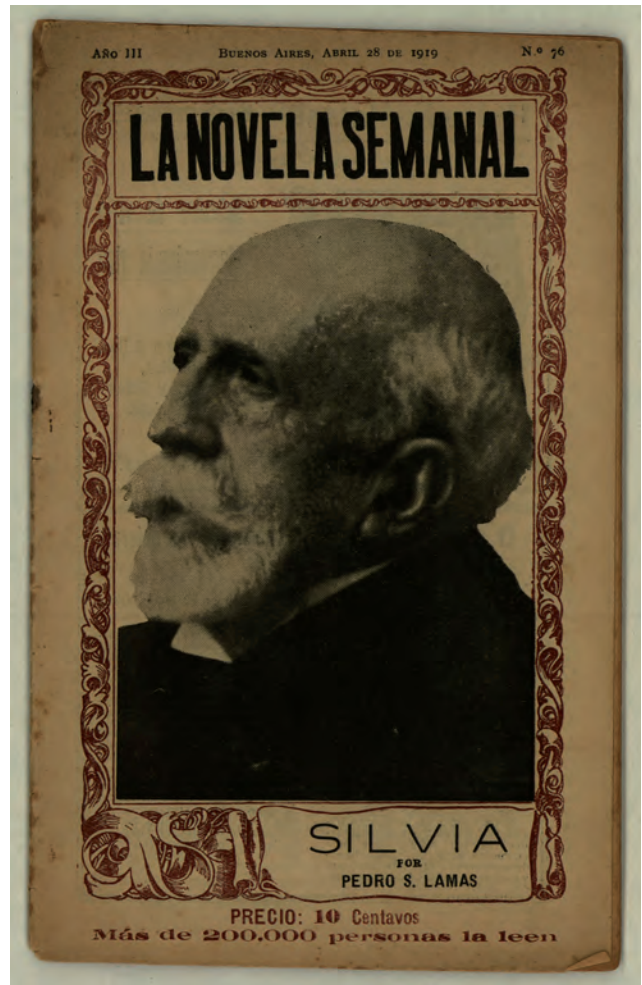
*El cuento ilustrado 2, 1918*



*El cuento ilustrado 1, 1918*



*La novela semanal* 76, 1919



*La novela semanal* 38, 1918

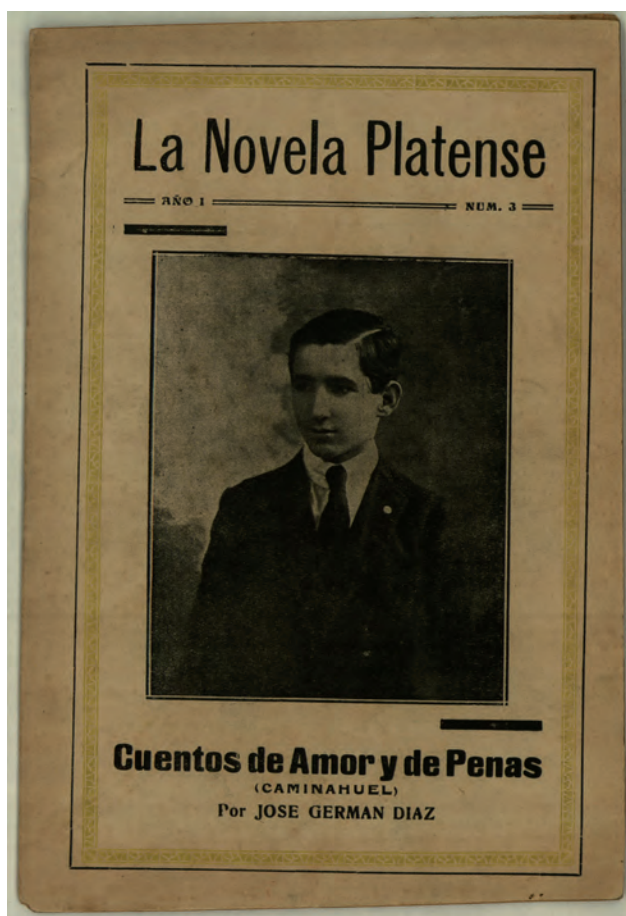


*La novela elegante* 5, 1919





*La novela breve 3, 1922*



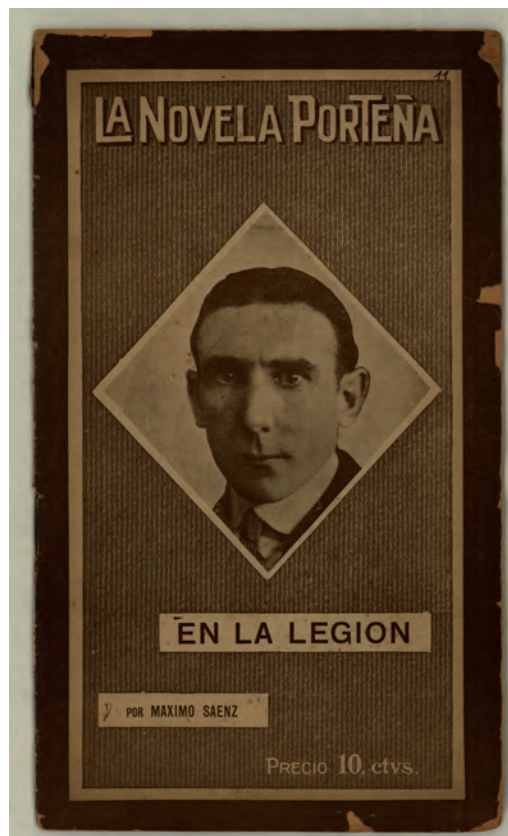
*La novela platense 3, 1922*



*La novela porteña 11, 1922*



*La novela porteña 21, 1922*



*La novela porteña 12, 1922*

# Los Intelectuales

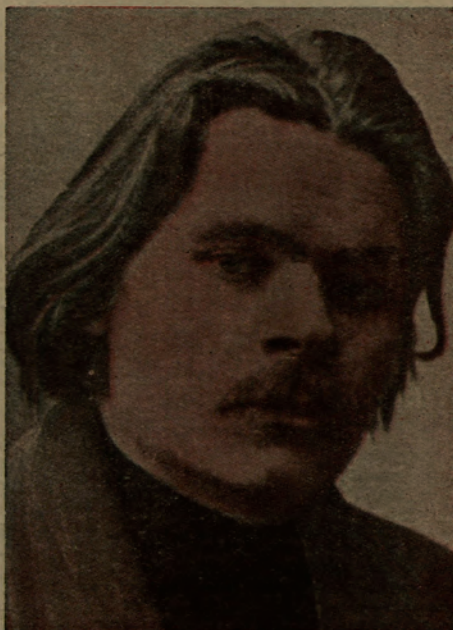
SELECCION DE OBRAS FAMOSAS

UN  
SACERDOTE

DE LA

MORAL

POR



MAXIMO GORKY

AÑO III

Núm. 94

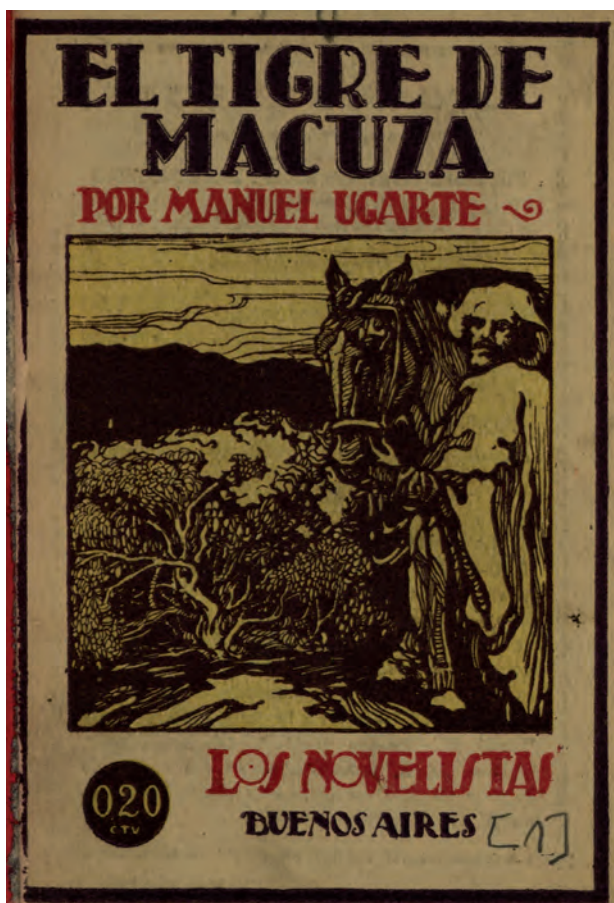
EDICIONES COMPLETAS Y SELECTAS

El ejemplar: \$ 0.20

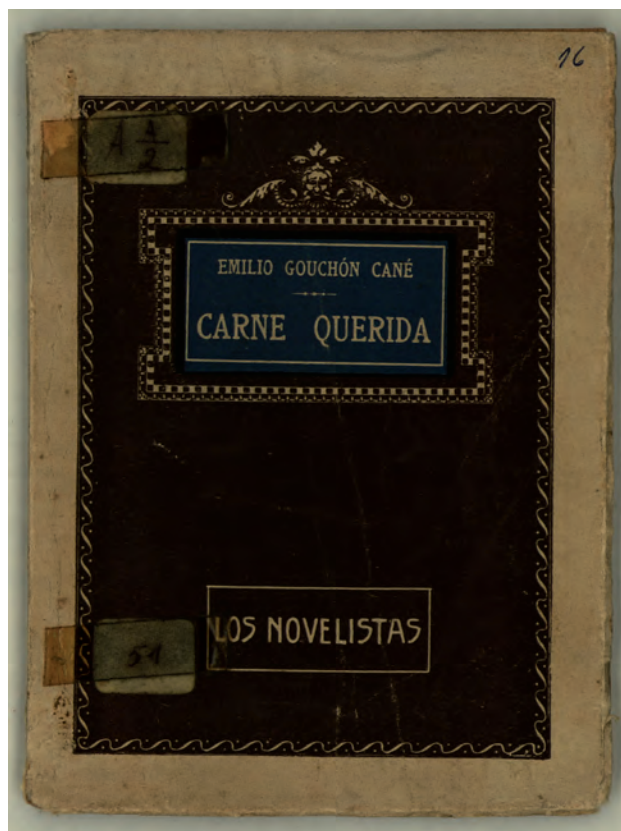
Interior: \$ 0.25

*Los intelectuales 94, 1924*



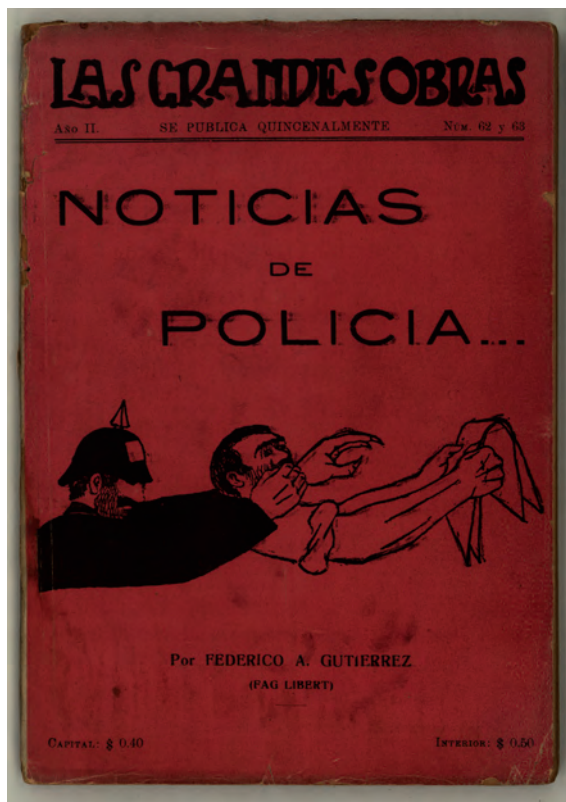


*Los novelistas 1, 1923*

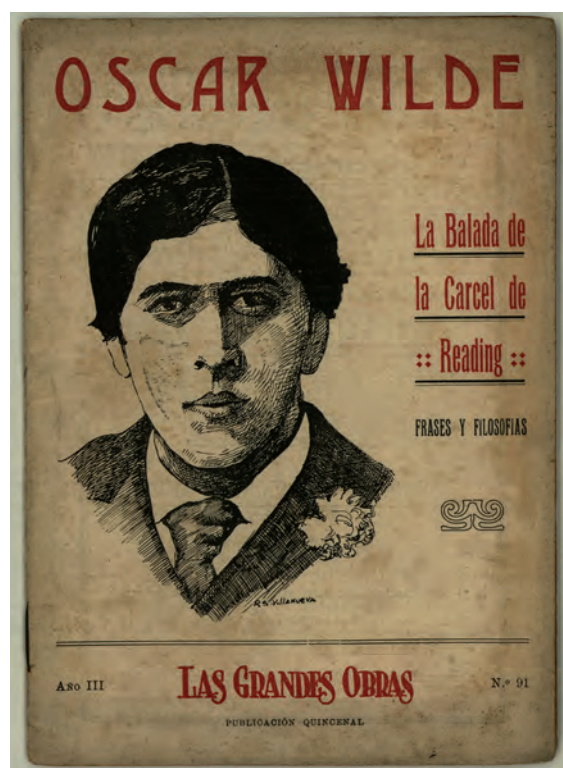


*Los novelistas 16, 1924*



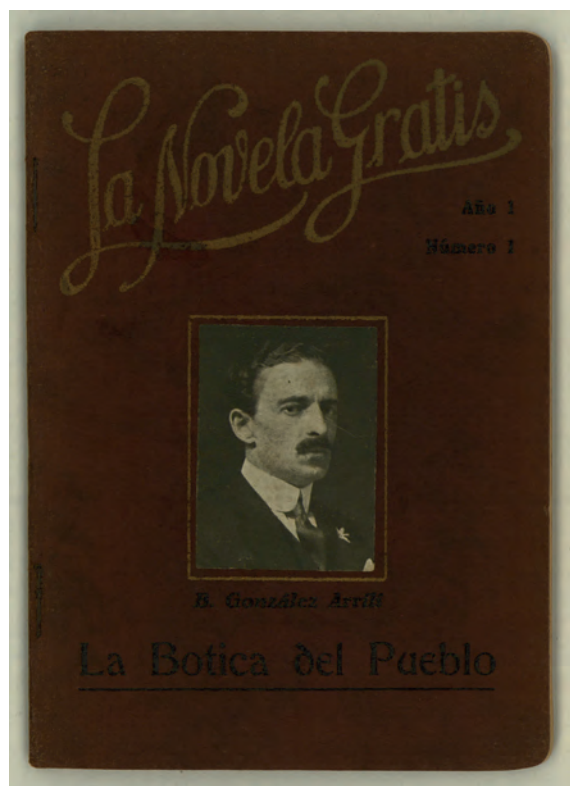


*Las grandes obras 62-63, 1923*

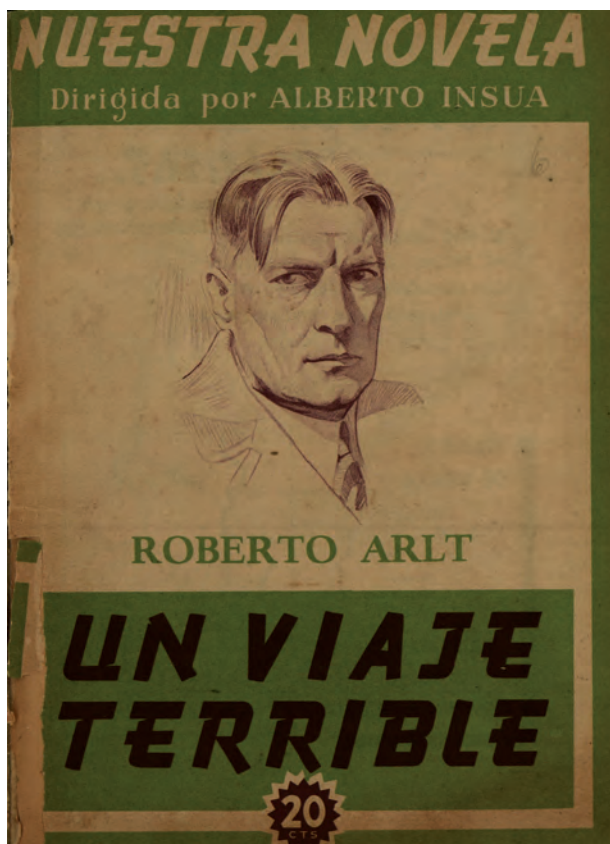


*Las grandes obras 91, 1924*

*La novela gratis 1, 1929*



*La hoja de parra 4, 1932*



Nuestra novela 6, 1941



Publicidad del radioteatro *Cartas de mujeres*, de:  
*Nuestra novela* 6, 1941





*Nuestra novela 3, 1941*

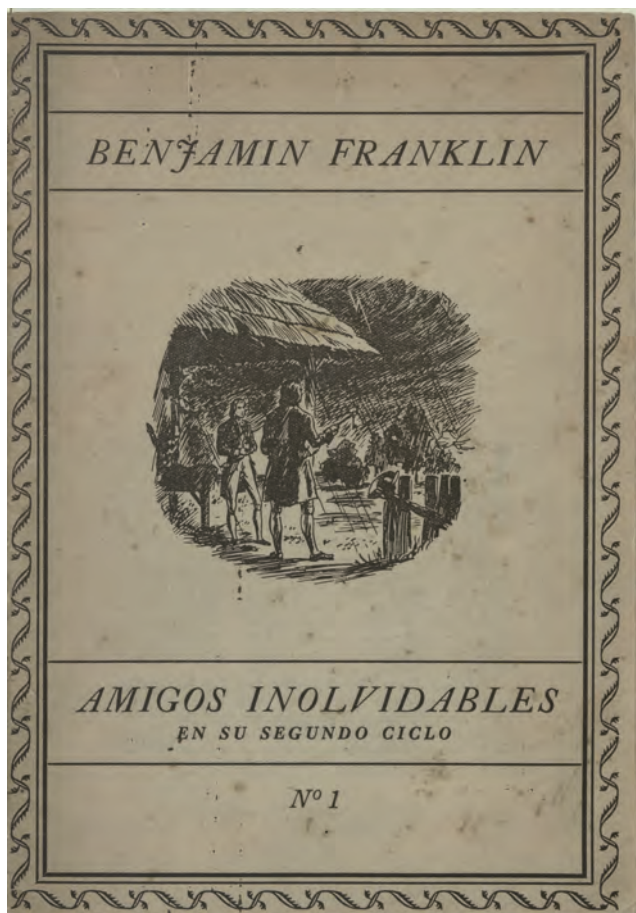


Publicidad de laca para cabello, de:  
*Nuestra novela 21, 1941*

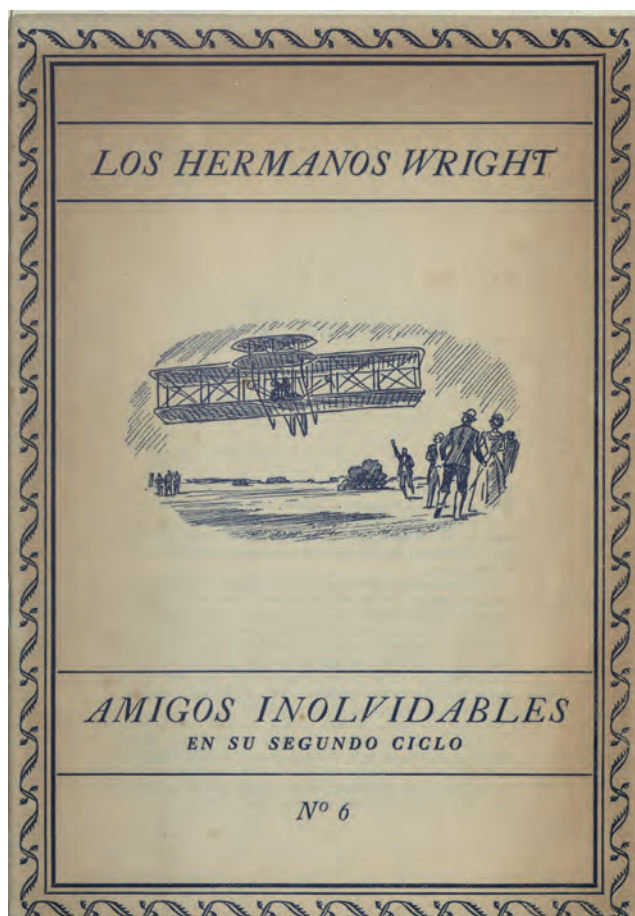


Novel s.n., s.f





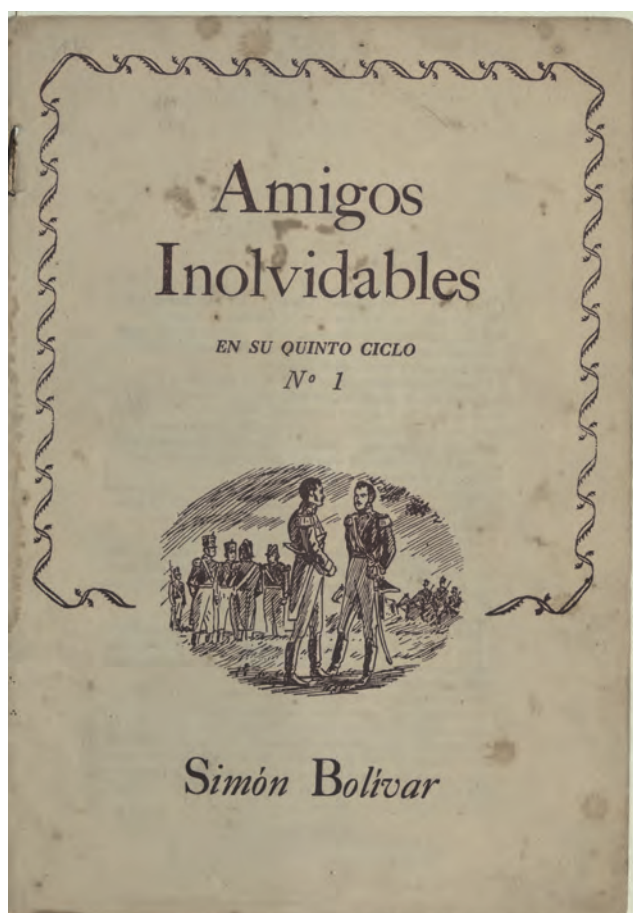
*Amigos inolvidables. Segundo ciclo 1, s.f.*



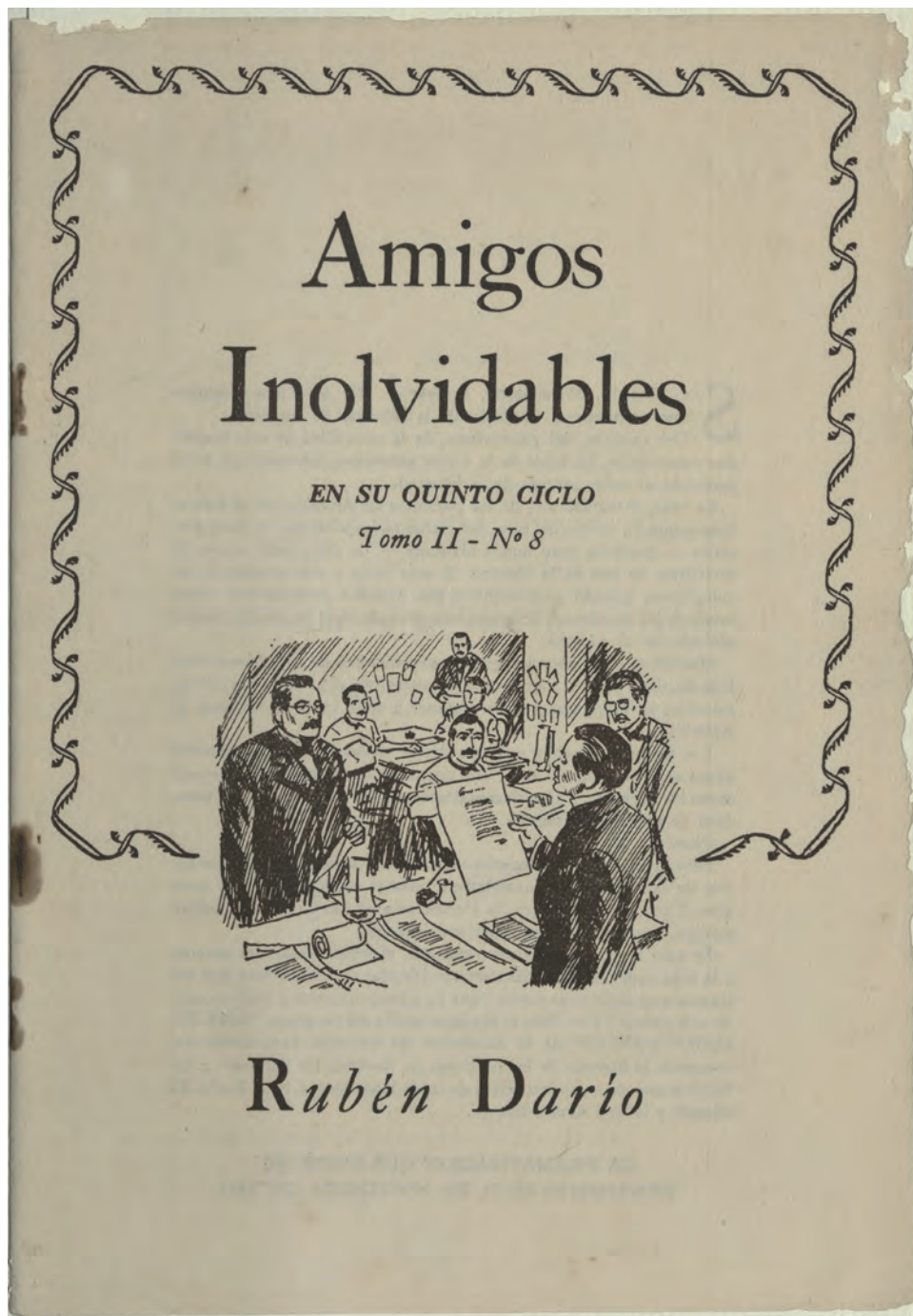
*Amigos inolvidables. Quinto ciclo 6, s.f.*



*Amigos inolvidables. Quinto ciclo 3, 1943*



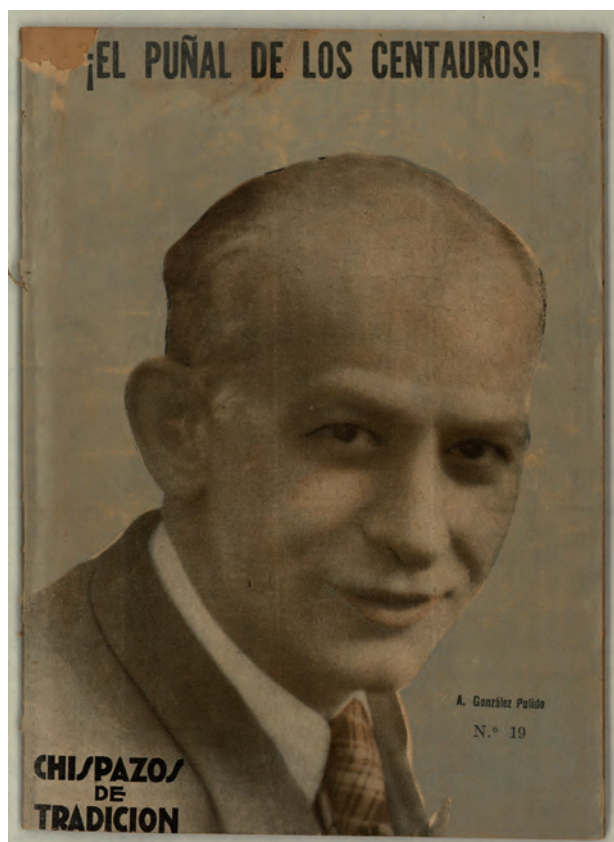
*Amigos inolvidables. Quinto ciclo 1, 1943*



*Amigos inolvidables. Quinto ciclo 8, 1943*



*Chispazos de tradición. El puñal de los centauros 10, s.f.*



*Chispazos de tradición.  
El puñal de los centauros 19, s.f.*



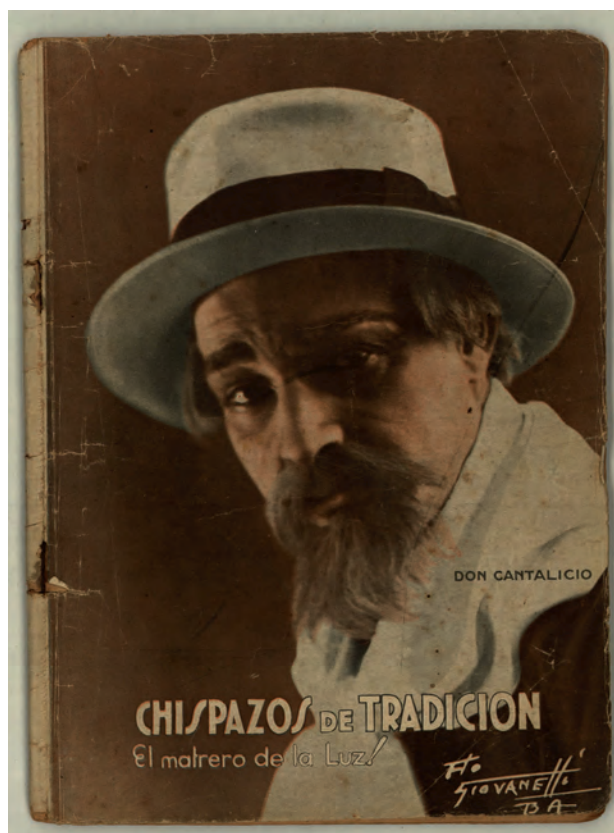


Chispazos de tradición. Conjunto criollo 4, 1932



Chispazos de tradición. Conjunto criollo 36, 1932

*Chispazos de tradición. El matrero de la Luz 7, 1933*



*Chispazos de tradición. El matrero de la Luz 4, 1933*



*Antología del tango 6, 1945*

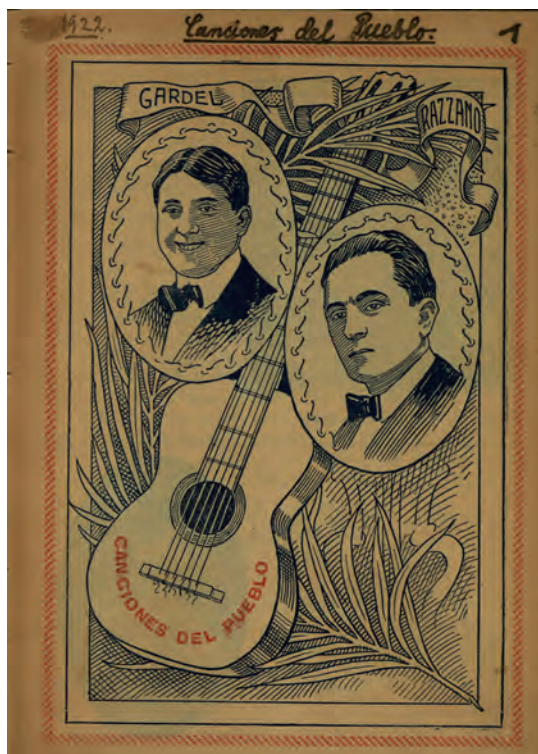


*Antología del tango 8, 1945*





*Suplemento Canciones populares, s.f.*



Canciones del pueblo 1, 1922



Canciones del pueblo 4, 1922

## Autoras y autores

**Peter Altekrueger** es director de la biblioteca del Instituto Ibero-Americano.

**Thomas Bremer** es profesor de Literatura y estudios culturales iberorrománicos en la universidad Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

**Katja Carrillo Zeiter** fue investigadora en el proyecto “Cultura popular argentina: revistas teatrales y colecciones de novelas cortas a comienzos del siglo xx” del Instituto Ibero-Americano.

**Johanna Richter** fue investigadora en el proyecto “Cultura popular argentina: revistas teatrales y colecciones de novelas cortas a comienzos del siglo xx” del Instituto Ibero-Americano.





**Ibero-Amerikanisches  
Institut**  
Preußischer Kulturbesitz